Künste I.
d.

[illegible] 166a

~~4.A~~ 13B

TABLEAUX ET STATUES

DES

PLUS CÉLÈBRES MUSÉES

ET CABINETS ÉTRANGERS.

L.-É. HERHAN, IMPRIMEUR-STÉRÉOTYPE,

BREVETÉ de S. A. R. Mgr. DUC DE BERRY,

rue Servandoni, près Saint-Sulpice, n°. 13.

1869

CHOIX
DE TABLEAUX ET STATUES
DES
PLUS CÉLÈBRES MUSÉES
ET CABINETS ÉTRANGERS.

Recueil de Gravures au trait, d'après les Tableaux des Grands-Maîtres de toutes les Écoles; et les Monumens de Sculpture ancienne et moderne les plus remarquables sous le rapport de l'Art, conservés dans les divers Musées étrangers, et les plus célèbres Collections particulières; avec des Notices historiques et critiques.

PAR UNE SOCIÉTÉ D'ARTISTES ET D'AMATEURS.

Ouvrage classique destiné à servir de suite et de complément aux *Annales du Musée de France*, publiées par C. P. Landon.

PARIS,
Chez TREUTTEL et WÜRTZ, Libraires,
rue de Bourbon, n°. 17;
a Strasbourg et à Londres, même Maison de commerce.

1819.

Digitized by the Internet Archive
in 2014

https://archive.org/details/choixdetableauxe00land

PRÉFACE.

Peu de temps après le rétablissement de la Peinture en Italie, des Souverains et de riches Particuliers conçurent l'idée de réunir dans des Galeries un grand nombre de productions des Beaux-Arts. Une noble émulation multiplia dans la suite ces sortes de sanctuaires ouverts au génie; on sentit de plus en plus l'heureuse influence des Arts, et, au milieu même des calamités de la guerre, leur culte fut honoré dans toute l'Europe. Si des déplacemens eurent lieu, si des Collections se dispersèrent quelquefois, il s'en forma d'autres en plus grand nombre, et ces mutations eurent leur utilité. Elles répandirent le goût du beau, et elles étendirent la renommée des Artistes célèbres.

Il en est aujourd'hui de ces Collections comme des grandes Bibliothéques : les matériaux surabondent, et le principal soin des Amateurs ne consiste qu'à distinguer de la foule des Ouvrages, ceux qui sont le plus dignes d'admiration et d'estime.

Ces Ouvrages se partagent en deux classes distinctes. Dans la première sont les Chefs-d'Œuvres recommandés de tout temps par leur mérite et le nom de leurs Auteurs; l'autre se compose de Morceaux non moins curieux : ce sont les Produc-

tions originales, marquées du sceau du génie, ou annonçant de la part d'un Artiste, jusqu'alors peu connu, un effort couronné par le succès.

Il est aussi un certain nombre de Tableaux et d'Artistes qui n'ont pas toujours obtenu dans l'opinion la place qu'ils devraient y occuper. Tel Peintre, tel Sculpteur, dont on n'a presque point parlé, méritaient souvent mieux d'être célèbres que plusieurs de leurs concurrens plus heureux. On a reconnu depuis long-temps la justesse de cette observation d'Horace :

.... *Et habent sua fata libelli.*

« Les livres ont aussi leur destinée. »

Elle n'est pas moins exacte, lorsqu'on l'applique à certaines productions des deux grands Arts.

Jusqu'ici la Gravure, imitatrice assidue, auxiliaire indispensable de la Peinture et de la Sculpture, a multiplié leurs productions; mais elle est loin d'avoir atteint complètement le but d'utilité qu'elle s'est proposé : beaucoup de Morceaux précienx n'ont point été gravés, et la rareté ainsi que le prix élevé de beaucoup d'Estampes, ne permettent plus aujourd'hui de former de Collections complètes de l'œuvre des Maîtres les plus célèbres, ni même de recueillir leurs seuls Chefs-d'Œuvres.

Le dessein d'obvier à la plupart de ces inconvéniens, a donné l'idée des Collections de Gravures au trait; et elles se sont très-multipliées depuis

quelque temps, parce que leur utilité a été généralement reconnue. Parmi ces Recueils, *les Annales du Musée de France* sont justement placées au premier rang. Notre *Choix des Musées étrangers*, destiné à leur servir de suite et de complément, est conçu et exécuté d'après les mêmes principes et par les mêmes Artistes; ainsi, la réunion de ces deux Collections formera, sans répétition, l'ensemble le plus complet, le plus varié, le mieux choisi des productions les plus recommandables, soit en Peinture de toutes les Écoles, soit en Sculpture, tant ancienne que moderne. Parmi ces productions, plusieurs, à cause de leurs déplacemens fréquens, ont dû long-temps être considérées comme perdues; notre Recueil est spécialement destiné à les rappeler au souvenir, et à faire connaître leur sort.

L'indication qu'on y trouve des diverses Estampes exécutées d'après les Tableaux ou Sculptures, dont il contient le trait, n'en est pas la partie la moins intéressante; elle procurera des renseignemens utiles à ceux qui forment des Collections d'Estampes, ou qui voudront avoir une idée plus complète des Chefs-d'Œuvres dont nous aurons parlé.

Le mérite des Ouvrages ayant seul donné droit à l'admission dans notre Recueil, nous avons dû ne faire aucune acception d'Écoles, d'époques, ni de pays. On sent assez quelle piquante variété doit

résulter d'une telle réunion, surtout lorsqu'elle est le fruit de recherches assidues, commencées depuis long-temps, et faites par plusieurs amis des Arts, dont tous les efforts et toutes les lumières ont concouru à l'exécution du plan primitif; mais comme un Ouvrage de cette importance doit pouvoir être consulté sans peine, des Tables générales, rédigées d'après diverses classifications, seront livrées avec le 12e. et dernier volume. Elles donneront à chaque Souscripteur la facilité de disposer ses Gravures dans l'ordre qui lui conviendra le mieux.

Nous venons d'indiquer sommairement notre espoir d'exécuter un Ouvrage à la fois agréable et utile, peu dispendieux, et qui soit, nous n'hésitons pas à le dire, un monument durable élevé à la gloire des Arts. Cette première Livraison peut déjà faire connaître au public l'importance de nos recherches. Dans celles qui suivront, nous tâcherons d'accroître encore les degrés d'intérêt et de perfection dont chaque partie du Recueil est susceptible. Nous attendons avec quelque confiance le jugement des personnes éclairées, et nous leur donnons l'assurance que leur approbation ne sera pour nous qu'une exhortation à redoubler d'efforts, afin de conduire honorablement à son terme notre laborieuse entreprise.

L'Albane pinx.t C. Normand sc.

Danse des Amours.

Francesco Albani, École Bolonaise.

1578 ~~~~~~~~~~~~~~~~~~~~~~~~~~~~ 1660.

LA DANSE DES AMOURS.

Tableau de la galerie de Milan, peint sur cuivre.

Hauteur 2 pieds 9 pouces, largeur 3 pieds 6 pouces.

La composition de ce précieux tableau annonce une imagination aussi féconde que poétique; et dans le genre gracieux il est incomparable. On a nommé l'Albane l'Anacréon de la peinture : la pensée qu'il a exprimée ici, avec les couleurs les plus riantes, est vraiment anacréontique. Le poëte grec se fit un nom immortel par de petites odes; l'Albane acquit une réputation brillante par de petits tableaux. L'un chanta Vénus, les Amours et la Beauté; l'autre se plut à peindre les êtres les plus aimables. La nature l'avoit formé pour ce genre de travaux; la lecture des poëtes l'y disposa, les circonstances de sa vie achevèrent de l'y rendre habile.

Ce tableau, comme ceux qui jouissent d'une certaine renommée, est connu sous un nom particulier : on l'appelle *les Enfans de l'Albane :* peut-être mériteroit-il mieux encore le nom de la *Victoire de l'Amour et de Vénus*, ou celui de la *Danse des Amours*, que nous lui donnons ici.

Le peintre paroît avoir pris son sujet dans le cinquième livre des Métamorphoses d'Ovide, où ce poëte raconte que Vénus aperçut du haut du mont Erix, qui lui étoit consacré, Pluton errant dans les plaines de Sicile. La déesse embrassa tendrement son fils, et lui reprocha de n'avoir

pas encore fait sentir au souverain des enfers le pouvoir de ses flèches redoutables. Elle ajouta qu'il étoit honteux pour elle et pour lui-même, qu'outre Minerve et Diane, Proserpine encore ne fût pas soumise aux amoureuses lois.

L'Amour, empressé de se conformer aux désirs de sa mère, décocha aussitôt à Pluton le trait fatal. Ce dieu ne put résister à la puissance de celui qui avoit soumis Jupiter même ; enflammé d'une passion aussi impétueuse que soudaine, il enleva Proserpine occupée, avec quelques nymphes, à cueillir des fleurs sur les rives du Pergus (aujourd'hui le lac Gordien).

L'Albane a représenté l'Amour qui, fier de son triomphe sur le ravisseur de Proserpine, donne à Vénus un doux baiser. Les charmans frères du jeune dieu forment autour d'un arbre une danse joyeuse, et célèbrent sa victoire sur le terrible monarque des sombres bords. D'autres petits Amours, groupés avec grâce dans les branches de l'arbre, animent la danse par le son de leurs instrumens ; une Nymphe nue essaie d'arrêter le char du ravisseur de Proserpine ; son expression, sa douleur, la font reconnoître pour la belle Cyane, dont parle Ovide ; elle semble proférer ces paroles du poëte :

«....... *Nec longiùs ibitis*...... »
« *Non potes invitæ Cereris gener esse, roganda*
« *Non rapienda fuit*.......»

« Vous n'irez pas plus loin.... Vous ne pouvez devenir » le gendre de Cérès malgré cette déesse ; il falloit lui » demander sa fille et non la lui ravir. »

Les figures de Vénus et de l'Amour sont doucemeut

soutenues par un nuage; leur grâce, leur légèreté font un effet charmant au milieu d'un ciel pur et serein. Il eût été impossible de peindre un paysage plus délicieux, ni d'un effet plus vrai. Les petits Amours sont d'un coloris suave; ils forment, avec le reste de la composition, un ensemble très-harmonieux, et l'on diroit que ce charmant tableau est dû au pinceau divin du Corrège.

Il provient de la galerie *Sampieri*, de Bologne. Le professeur *Rosaspina* le grava il y a quelques années en Italie. Son estampe, peu estimée, a un tiers de moins de grandeur que l'original.

La Galerie de Dresde possède une répétition de ce charmant tableau où l'Albane a fait plusieurs changemens remarquables dans le paysage et les accessoires. Le groupe des huit Amours qui dansent, les figures de Vénus et de son fils, placées sur un nuage; le char de Pluton, enlevant Proserpine, ainsi que la nymphe nue qui essaie de l'arrêter, sont parfaitement semblables dans les deux tableaux; mais dans celui-ci, l'arbre qui occupe le milieu, est remplacé par un piédestal triangulaire, sur lequel Cupidon est élevé et soutenu par deux de ses frères, appuyés eux-mêmes sur un globe qui fait allusion au pouvoir universel du fils de Vénus; et, sur un nuage placé vis-à-vis de celui qui porte la déesse, trois jolis Amours animent cette fête par le jeu de divers instrumens. L'Albane a aussi introduit dans le lointain de ce dernier tableau quelques figures qu'on ne retrouve pas dans celui de Milan.

Le tableau de la *Danse des Amours*, ou pour mieux dire, du *Triomphe de l'Amour*, qui se voit dans la *galerie royale de Dresde*, réunit à un haut degré les différentes beautés qui distinguent le talent de l'Albane; mais nous devons dire cependant, que sous le rapport de la dispo-

sition pittoresque et de l'exécution, il est inférieur à l'autre. Il est peint sur cuivre comme celui de Milan. Ses dimensions sont à peu près les mêmes, 3 pieds 6 pouces de large sur 2 pieds 7 pouces de haut. Il est de forme carrée, et n'a point été gravé.

Fra Bartholomeo pinx.t M.me Soyer sc.

Baccio della Porta, dit Fra-Bartholommeo

École Florentine.

1469 ~~~~~~ 1517.

LA PURIFICATION DE LA VIERGE.

Tableau du Musée impérial de Vienne, peint sur bois.

Hauteur 4 pieds 3 pouces 6 lignes, largeur 4 pieds 11 pouces.

Baccio della Porta, plus connu sous le nom de frère Barthelemy de Saint-Marc, fut contemporain de Raphaël; et, plus âgé que lui de quatorze ans, il l'aida de ses conseils, lui apprit l'art de draper et celui d'employer les couleurs. Baccio, à son tour, apprit de ce grand homme les règles de la perspective.

On lui accorde généralement d'être le premier qui plaça des draperies véritables sur des modèles; en étudia les effets; s'aperçut qu'elles ne forment jamais de plis ni d'ombres sur les parties les plus saillantes; rendit enfin avec vérité l'irrégularité et les accidens de lumière que les plis donnent à leur liaison. On lui doit aussi l'invention du mannequin à ressorts, dont on abusa tellement dans la suite, en le substituant au modèle vivant, que l'on ne sauroit dire si cette découverte fut plus utile que nuisible. Les artistes cessèrent dès lors de consulter la nature, méconnurent sa variété; et se formèrent un style maniéré qui n'offrit plus que des beautés de convention. Mais occupons-nous de notre tableau.

Le frère Barthelemy peignit deux fois le sujet de la Purification, et sans autre différence que la dimension

des figures. Le tableau qui nous occupe décoroit l'autel de la chapelle du noviciat des Dominicains de Saint-Marc à Florence. Le grand duc Pierre Léopold, après en avoir fait l'acquisition en 1781, le comprit, l'année suivante, dans un échange d'ouvrages d'art qu'il fit avec la cour de Vienne.

L'autre tableau, d'une plus petite dimension, est un peu faible sous le rapport de l'exécution. Il fut peint en 1516, une année seulement avant la mort du frère Barthelemy. Les religieuses du couvent de Saint-Jean, de l'ordre de Malte à Florence, qui le possédoient, le vendirent au grand-duc en 1786; celui-ci le leur paya 350 écus (environ 1900 francs), et le fit placer dans la tribune de la galerie de Florence, où il se voit aujourd'hui.

Dans ces deux tableaux, dont la composition est absolument semblable, le sujet s'explique de lui-même et avec netteté; les figures ont de la noblesse, de la grâce, de l'expression; les draperies amples et terminées avec soin, justifient la haute opinion qu'on doit avoir du talent de Baccio della Porta dans cette partie de l'art; enfin, le coloris, sans être fort recherché, offre une harmonie générale, et ce que l'on est convenu d'appeler une *couleur historique*. Le seul reproche que mérite l'artiste est d'avoir blessé les convenances en placant sur l'autel une statue de Moïse. On sait que les Juifs ne souffroient dans leurs temples ni figures, ni portraits.

Cette composition a été gravée deux fois: en 1771 par *Aug. Campanello*, et postérieurement par *Massard*, de l'ancienne académie de France, mais dans une moindre proportion.

3.

P. Bordone pinx.t C. Normand sc.

Assomption de la Vierge.

L'ASSOMPTION DE LA VIERGE.

Tableau de la galerie de Milan.

Hauteur 9 pieds 3 pouces 3 lignes, largeur 6 pieds 9 pouces.

A la seconde époque de l'Ecole Vénitienne, époque où elle acquit toute sa renommée, Paris Bordone, né à Trévise, mérita d'être distingué parmi les élèves du Titien. Sans trop s'écarter de la belle manière de son maître, il sut être original, et se montrer dans plusieurs ouvrages aussi bon coloriste que le *Prince de la couleur*. Le tableau, dont on donne ici le trait, est un de ses plus remarquables. L'artiste a choisi avec goût, pour lieu de la scène, le vestibule d'un temple d'ordre composite. Se conformant à l'opinion de plusieurs docteurs, il a supposé que l'assomption de Marie avoit lieu en présence de tous les apôtres. La Vierge fixe avec raison tous les regards; et les pieux spectateurs de cette scène miraculeuse offrent des expressions variées qui ajoutent à l'intérêt du tableau sans nuire à l'unité de l'action. Saint Jean, déjà parvenu à un âge mûr, se distingue des autres disciples du Christ par l'élégance de ses formes. Il se réjouit plus particulièrement de la gloire de Marie; car il se rappelle que son divin maître, au moment de sa mort, la lui avoit léguée pour mère. Les autres disciples sont dans des attitudes différentes, et s'entretiennent de ce grand mystère.

La lumière, émanée du Saint-Esprit, éclaire toute la scène; elle est piquante, et produit le plus grand effet.

Il fallait être doué d'un talent grand pour oser adopter un semblable parti, et surtout pour réussir à produire un ensemble aussi satisfaisant et aussi harmonieux ; mais Paris Bordone possédoit le précieux avantage de peindre avec cette chaleur qui caractérise l'école du Titien. Comme la plupart des grands coloristes, il laisse à désirer sous le rapport de la correction des formes et de l'expression. La figure de la Vierge devroit avoir plus de noblesse ; l'apôtre, placé près de saint Jean, et qui s'aperçoit par le dos, se tourne avec un mouvement exagéré ; sa tête ne paroît pas bien attachée aux épaules. Il seroit peut-être facile de remarquer encore quelques autres fautes ; mais, comme ce qui constitue le mérite d'un tableau est plutôt la présence des beautés du premier ordre que l'absence des défauts, celui-ci passera dans tous les temps pour être l'ouvrage d'un maître fort habile, d'un de ces artistes dont la réputation ne doit pas être seulement bornée au sol natal.

Ce tableau vient de Créma : nous n'en connoissons pas d'estampe terminée.

4

Ann. Carrache pinx.t — *M.me Soyer sc.*

La Vierge, l'Enfant Jésus et S.t Jean.

LA SAINTE VIERGE, JÉSUS, SAINT JEAN.

Tableau de la galerie de Florence.

Hauteur 9 pouces et demi, largeur 7 pouces et demi.

Ce petit tableau est un de ceux peints par Annibal Carrache avant son départ pour Rome. On y reconnoît l'étude presque exclusive qu'il avoit faite jusqu'alors des chefs-d'œuvres du Corrège; et quoiqu'il soit encore loin du style et du coloris de ce grand maître, les beautés qu'on y admire suffisent pour confirmer ce que disent les partisans de l'Ecole Lombarde: « que, dans son séjour à Rome, Annibal perdit plus dans certaines parties de l'art, qu'il ne gagna dans d'autres. »

Les têtes de ce tableau sont vivantes et pleines de grâce; Saint Jean est un modèle d'aménité et de naïveté; et quoique le temps ait apesanti sa main destructive sur cet ouvrage, on ne peut s'empêcher d'y reconnoître une des plus belles productions d'Annibal Carrache.

Le coloris en est peut-être un peu grisâtre. Ce défaut, que les années pourroient avoir aggravé, fut celui du maître, lorsqu'il tenta d'imiter, mais en vain, la couleur argentine du Corrège.

Ce tableau a été gravé par *J. B. Klauber*, de l'académie de peinture, pour l'ouvrage de Masquelier sur la galerie de Florence.

Ann Carrache pinx.t Mme Soyer sc.

La Sainte Famille.

LA SAINTE FAMILLE.

Tableau de la galerie de Florence.

Hauteur 14 pouces, largeur 10 pouces 6 lignes.

Quand les Carraches commencèrent à se rendre célèbres, la peinture, que Raphaël avoit portée à un très-haut degré de perfection, commençoit à décheoir. Les Italiens, qui ont le mieux écrit sur les arts, Bellori, Baldinucci, Lanzi et autres, en conviennent. L'art se trouvoit placé entre deux opinions opposées : l'une vouloit tout soumettre à la nature; l'autre, ne reconnoître que le caprice d'une imagination sans frein. La première avoit pour chef Michel-Ange de Caravage, qui copioit servilement et sans choix les individus tels qu'ils se présentoient à lui. *Giuseppe d'Arpino*, dit le Josepin, avoit accrédité le système contraire, et ne suivoit que ses idées extravagantes. Les Carraches s'opposèrent avec courage à cette corruption générale. Par leurs tableaux et l'Académie qu'ils fondèrent dans Bologne, ils rappelèrent la peinture dans le chemin que lui avoient tracé les grands maîtres. L'étude assidue de la belle nature, une imitation savante des plus illustres peintres, l'art de leur emprunter ce qu'ils avoient de meilleur et de se l'approprier, tels furent les fondemens de cette fameuse école. Toutefois cet heureux changement fut plus spécialement l'ouvrage d'Annibal, et peut-être sans lui, son frère Augustin et son cousin Louis auroient-ils cédé au torrent du mauvais goût.

Annibal, comme tous les peintres de son temps, a souvent traité le sujet de la *Sainte Famille;* il a su chaque fois lui imprimer un caractère différent. Celle que nous décrivons est sans contredit la plus parfaite de toutes. Les têtes en sont admirables : celle de Jésus est vraiment céleste, celle de Saint Jean, qui peint à la fois l'attendrissement et la vénération, mérite les plus grands éloges; mais la noblesse et la candeur de la figure de la Vierge, et la vérité de celle de Saint Joseph sont inimitables. La pureté du dessin des pieds et des mains est au-dessus de tout ce qu'on peut dire; les mains de Saint Joseph surtout, qui portent l'empreinte de la vieillesse et du travail, sans avoir rien perdu de leur noblesse, sont des modèles parfaits, dont l'étude ne sauroit être trop recommandée; enfin, un coloris frais sans être brillant, une touche spirituelle et un effet vrai, placent ce tableau au rang des plus belles productions d'Annibal Carrache.

Il a été gravé, avec assez de sécheresse, par *Massard*, de l'ancienne académie, pour la collection de Masquelier.

6.

Aug. Carrache pinx.t *M.me Soyer sc.*

Narcisse.

Augn. Carracci ou Carrache, Ec. Bolonaise.

1557〰〰〰〰〰〰〰〰〰〰〰〰〰〰〰〰1605.

NARCISSE.

Tableau de la galerie de Lucien Bonaparte, peint sur toile, figure de grandeur naturelle.

La carrière d'Annibal Carrache, né en 1560, ne fut que d'une année plus longue que celle d'Augustin son frère aîné, et cependant il a laissé un œuvre beaucoup plus considérable Il est facile d'expliquer cette différence. Annibal, à l'imitation de Louis, leur cousin et leur guide, s'adonna presque exclusivement à la peinture. Augustin, au contraire, laissa errer son ardeur d'apprendre et de se distinguer sur diverses branches de connoissances. Non-seulement il fut un peintre très-habile, mais il passe encore aujourd'hui pour être le plus savant graveur de son pays. Il eut aussi un goût très-vif pour la poésie; et, comme tant d'autres Italiens, il trouva sans peine le moyen de faire, dans la plus douce et la plus harmonieuse des langues modernes, des vers peu dignes de passer à la postérité.

Ce goût, toutefois, lui fut utile dans la composition de ses tableaux. Celui qui est ici gravé en offre la preuve. Il seroit superflu d'en rapporter le sujet avec quelque étendue; on le connoît lorsque l'on a lu Ovide; et qui n'a pas lu ce poëte si varié, si spirituel, si séduisant!

La fable de Narcisse (que l'on peut regarder comme une peinture très-morale des aberrations de l'amour-propre) est retracée par Augustin Carrache avec une extrême simplicité.

Un peintre françois, qui eut des pensées judicieuses, et même parfois originales quand il écrivit sur son art, Taillasson a dit des Carraches qu'on devait les regarder comme les premiers des *Académiciens*. La figure du jeune Narcisse confirme ce jugement. C'est en effet une académie, une figure isolée, dans laquelle rien d'extraordinaire ne touche ou ne frappe le spectateur. Peut-être, en traitant un tel sujet, auroit-il fallu saisir l'instant où l'insensé Narcisse va expirer : du moins l'artiste, capable de peindre les passions, auroit-il eu la possibilité de déployer toute la magie de son talent. Le tableau d'Augustin Carrache se recommande cependant par des beautés réelles. L'attitude de la figure est vraie, et même expressive dans le mouvement des deux mains. Quant au dessin, Augustin n'est inférieur ici ni ailleurs, soit à son frère Annibal, soit à son cousin Louis. Toujours, dans cette partie importante de l'art, ce maître a de la correction et du grandiose. Sa couleur solide, sans être bien attrayante, peut aussi soutenir sans désavantage les mêmes comparaisons.

Ce tableau, dont la figure est de grandeur naturelle, fut long-temps attribué au Dominiquin, l'un des plus célèbres élèves des Carraches. M. Landon l'a publié dans l'œuvre de ce maître, dans sa collection des Vies et Œuvres des peintres les plus célèbres.

Nous ne connoissons pas d'estampes de ce tableau.

Ann. Carrache pinx.t

Normand fils sc.

Ann. Carracci ou Carrache, École Bolonaise.

1560 ~~~~~~~~~~ 1609.

LA SAMARITAINE.

Tableau de la galerie de Milan, peint sur toile.

Environ 3 pieds 4 pouces de haut sur 6 pieds 3 pouces de large.

Le tableau dont on présente ici le trait, est une des trois peintures célèbres dont les sujets furent tirés de l'évangile, et que les Carraches firent pour la galerie Sampieri.

Simplement vêtu, mais d'un aspect agréable, la figure expressive de la Samaritaine frappe d'abord les yeux du spectateur. Elle occupe avec raison la place principale, et rappelle bien les circonstances qui ont précédé l'action. Elle se retourne vers le Sauveur avec un air à la fois gracieux, naturel, et qui exprime l'admiration mêlée d'une sorte de crainte; car Jésus vient de lui dire que l'homme qu'elle a épousé en secondes noces ne lui appartient pas entièrement. On entrevoit sur la physionomie de cette femme qu'elle soupçonne son interlocuteur d'être plus qu'un simple mortel. La figure du Christ a des formes larges et assez pleines; son dessin tient à celui du Corrége. Jésus, en plaçant une de ses mains sur sa poitrine, et étendant l'autre, le doigt levé en l'air, semble prononcer ces paroles de l'évangile: « Croyez-moi, femme, l'heure est arrivée, où ni sur cette montagne, ni dans Jérusalem, vous n'adorerez plus le Père éternel. » La partie inférieure de cette figure laisse à désirer; elle ne paroît pas en proportion avec la tête et le torse.

Les disciples de Jésus sont placés avec un tel art, qu'ils ne distraient pas l'attention du sujet principal. Ils parlent entre eux de la conduite que tient leur maître avec cette femme d'une réputation assez douteuse. Leurs attitudes sont belles et convenables au sujet. Le peintre a très à propos introduit le jeune homme qui porte des alimens; car on lit dans le même évangile que les disciples avoient été à la ville pour s'en procurer, et qu'ils étoient revenus près de Jésus lorsqu'il s'entretenoit avec la Samaritaine. Ainsi Annibal Carrache a satisfait tout à la fois à son art et à la tradition historique.

Les teintes du tableau sont suaves et harmonieuses; le clair-obscur en est bien entendu; le paysage a de la vérité, et la perspective y est bien observée. Il offre, parmi de riches accessoires, ce mont Garizim, sur lequel les Samaritains avoient coutume de prier. Baglioni a donc eu raison d'avancer que le talent de peindre les paysages fut originairement dû à Annibal Carrache, et que les artistes flamands ne furent que ses imitateurs.

Il existe plusieurs estampes d'après ce tableau. La plus ancienne et la plus exacte porte la date de 1610; et *Annibal Carrache* inv. et sculp., quoique eet artiste soit mort en 1609; une autre signée *Carolus Marat* 1649, offre quelques différences ainsi que celle exécutée par *Ch. Simonneau*. Cette dernière, entièrement au burin, est d'une grande beauté.

L. Carrache pinx.t — *Mme Soyer sc.*

La Madeleine.

Louis Carracci ou Carrache, École Bolonaise.

1555~~~~~~~~~~~~~~~~~~~~~~~~~~~~~~~~1619.

LA MADELAINE.

Tableau de la galerie de M. Th. Hope, à Londres.

Hauteur 3 pieds 3 pouces, largeur 2 pieds 5 pouces et demi.

Louis Carrache fut élève de Prosper Fontana à Bologne, du Tintoret à Venise, et selon quelques auteurs, du Passignano à Florence. Plus âgé que ses deux cousins, Annibal et Augustin, il fut d'abord leur maître, et bientôt leur émule. Ce fut lui qui fonda cette célèbre École de Bologne, dont Annibal devint ensuite le chef, et de laquelle sont sortis le Gnide, le Dominiquin, l'Albane, Spada, le Guerchin, Lanfranc, Cavedone, et beaucoup d'autres artistes célèbres qui contribuèrent, par leurs ouvrages, à la régénération de l'art singulièrement déchu du degré où l'avoit élevé Raphaël, Léonard de Vinci, Michel-Ange, et autres grands maîtres de l'époque précédente.

Louis Carrache avoit étudié des ouvrages du Titien et de Paul Véronèse à Venise, d'André del Sarte à Florence, du Corrège à Parme, de Jules Romain à Mantoue. Mais on voit que ce fut la manière grande, noble et gracieuse du Corrège qu'il affectionna le plus.

La belle Madelaine, qui fait le sujet de cet article, en est une nouvelle preuve. Cette demi-figure est d'un grand goût de dessin; la tête a infiniment d'expression; elle est touchée avec beaucoup de finesse et de légèreté, et le paysage est digne du talent de Louis Carrache

dans cette partie de l'art; mais le clair-obscur en est foible, et il faut convenir que, sous ce rapport, tous les Carraches sont restés loin du Corrège.

Ce tableau fit anciennement partie de la célèbre galerie des princes Giustiniani. On ignore à quelle époque il en fut extrait, et si ce fut du consentement du propriétaire : on sait du moins que M. Hope l'acheta à Rome en 1793, et qu'à cette époque, pour que le public ne s'aperçût pas de la disparition de cette belle peinture, on substitua une copie à l'original. Vers 1802, cette copie étoit encore exposée aux regards des connoisseurs, qui ne furent pas dupes de la supercherie. Lorsque cette galerie fut exposée publiquement à Paris, en 1812, avant de devenir la propriété du roi de Prusse, nous n'y avons pas revu plusieurs morceaux capitaux qui jadis en faisoient partie. De ce nombre est un très-beau tableau du Poussin, qui se voit présentement dans la galerie de Lucien Bonaparte. Il représente un épisode du massacre des Innocens. On peut en voir la gravure au trait dans l'œuvre du Poussin, publiée par C. P. Landon.

M. Hope possède le cuivre d'une estampe gravée à Rome d'après le tableau de la Madelaine, qui fait le sujet de cet article. Cette planche, qui lui fut livrée avec la peinture, n'étoit pas terminée; un artiste italien y mit la dernière main, et la signa des deux lettres V. G. Cette estampe, médiocrement exécutée, n'a pas été livrée au commerce. La meilleure gravure de ce tableau est celle de *Anker-Smith.*

Ann Carrache pinx. Mme Soyer sc.

Les Saintes Femmes au tombeau de Jesus Christ.

9.

LES SAINTES FEMMES

AU TOMBEAU DE JÉSUS-CHRIST.

Tableau de la galerie de Lucien Bonaparte, peint sur toile. Figures de grandeur demi-nature.

En parlant du Narcisse d'Augustin Carrache, nous avons eu occasion de remarquer que son frère Annibal donnoit plus de temps que lui à l'exercice de son art. Il pensoit qu'un peintre ne doit parler qu'avec le pinceau : idée juste, lorsqu'elle n'exclut pas les études historiques et littéraires dont la nécessité est évidente : idée dont Dufresnoy, dans son poëme sur la peinture, a cru devoir faire un précepte, terminé par ce vers sententieux :

« *Dispositumque typum non linguâ pinxit Apelles.* »

« Apelle n'a point exécuté ses tableaux avec la langue. »

Annibal Carrache fut toutefois obligé de consulter ce même Augustin et le prélat Agucchi, pour ce qui tenoit spécialement à l'étude de l'histoire dans la composition de ses tableaux ; mais certes, ce ne fut pas pour celui-ci qu'il dut recourir à leurs lumières. Le sujet, indiqué avec précision dans l'évangile, ne demandoit aucun effort de la part de l'artiste, pour être transporté sur la toile ; et l'on peut dire qu'Annibal Carrache l'a rendu avec une rigoureuse exactitude. Il y a de la grâce et de l'expression dans l'attitude de l'Ange. Celles des Saintes

Femmes sont contrastées sans bizarrerie, et l'on y trouve cette vérité précieuse, qui fut un des principaux mérites du grand artiste, ainsi que la correction du dessin et le bon choix des draperies. Annibal Carrache posséda de plus un genre de talent dont il est juste de lui savoir gré. Ayant peint, tant à fresque que sur toile, dans toutes les proportions, et depuis la grandeur colossale jusqu'aux moindres dimensions, il adopta toujours, pour chaque production, le *faire* qui lui convenoit le mieux. Nous voulons dire que son pinceau, large et vigoureux dans ses grandes compositions, fut plus précieux à mesure que ses tableaux diminuoient de grandeur. Les figures de celui-ci sont de proportion demi-nature, et terminées avec un soin qui satisfait, parce qu'il n'est pas trop précieux. Ce mérite d'Annibal Carrache paroîtra plus remarquable, lorsque l'on songera que de très-grands maîtres n'ont pas toujours su donner à leurs sujets le juste degré de fini qui convenoit à la grandeur du cadre. Aussi Annibal est-il, dans cette partie comme dans plusieurs autres, un modèle digne d'être étudié et imité.

Il existe une bonne gravure de ce tableau, par *G. Fillœul d'Abbeville.*

10.

L. Carrache pinx.t Mme Soyer sc.

La Vierge Jesus Ste Anne et St Jean.

Louis Carracci ou Carrache, École Bolonaise.

1555~~~~~~1619.

LA SAINTE FAMILLE.

Tableau de la collection du comte de Grosvenor, à Londres.

Hauteur 4 pieds 2 pouces, largeur 3 pieds 6 lignes.

A l'occasion du tableau de la Madelaine, qui se voit dans la galerie de M. Hope, nous avons dit que Louis Carrache fut le régénérateur de la peinture en Italie. Pour triompher du mauvais goût qui régnait alors, il opposa la vérité de la nature et les beautés de l'antique, à la manière libre et expéditive des Sabattini à Rome, Passignani à Florence, Procaccini à Milan, Fontana à Bologne, etc. Ayant étudié à la fois les ouvrages du Corrège et de l'École Vénitienne, Louis connoissoit les principes à l'aide desquels on produit ces effets charmans qui, au premier aspect, captivent et séduisent le spectateur. Il sut n'emprunter à ces différens maîtres que ce qui pouvoit embellir ce style correct, mâle et énergique qui distingue ses productions, et dont la supériorité fut enfin reconnue sur celui des peintres de son temps.

Louis Carrache, plus instruit que ses cousins dont il fut souvent le conseil, savoit varier à l'infini le même sujet sans devenir bizarre. On connoît de lui beaucoup de Saintes Familles; toutes ont une physionomie particulière. Celle qui se voit à Londres dans la collection du comte Grosvenor, est une des plus belles que nous connoissions. La composition en est savante et heureuse; le caractère

de la Vierge et de l'Enfant Jésus est d'une grâce exquise, Saint Jean est plein de vie et de sensibilité, et la tendre sollicitude de Sainte Elisabeth, qui l'engage à modérer son empressement, dans la crainte de troubler le sommeil de Jésus, est admirablement exprimée. Enfin, l'ensemble de ce tableau est digne de la juste célébrité de Louis Carrache.

Cette Sainte Famille fit partie de la collection de W. E. Agar. Elle a été gravée à Londres par *Raimbach.*

11.

Cl. Coello pinx.t M.me Soyer sc.

S.t Pierre del Cantarra marchant, sur les eaux.

Claude Coëllo, École Espagnole.

N. INC. 1693.

SAINT PIERRE D'ALCANTARA,

MARCHANT SUR LES EAUX.

Tableau de la galerie d'Eugène Beauharnais, prince d'Eichstadt, peint sur toile.

Hauteur 7 pieds 1 pouce, largeur 6 pieds 2 pouces.

L'École Espagnole touchoit à son déclin, orsque Claude Coëllo naquit à Madrid, dans le dix-septième siècle. Sans s'être élevée aussi haut que les Écoles de Rome et de Florence, celle-ci avoit déjà, comme elle, adopté un goût de dessin peu correct, un coloris dit de pratique, un faire négligé; en un mot, elle s'était écartée de la nature, qui, bien vue, est l'unique source du vrai et du beau.

Cependant, à cette même époque, l'Espagne comme l'Italie posséda des artistes studieux, empressés de se faire un nom, et auxquels il ne manqua que d'être mieux dirigés dans leurs études.

Claude Coëllo tint parmi ces peintres un des premiers rangs. Son père, Portugais de naissance, lui donna pour maître le vénitien Sébastien Ricci, dont le Musée Royal de Paris possède un tableau allégorique, gracieux si l'on veut, mais assez médiocre sous les rapports les plus essentiels. L'étude des grands peintres, dont les tableaux se trouvoient dans plusieures résidences royales, fut plus utile à Coëllo : Titien, Rubens et Vandyck lui apprirent du moins les vrais principes du coloris. Jusqu'en 1692, l'artiste espagnol

n'eut qu'à se féliciter de son sort. Il obtint des encouragemens, des pensions même, tant du roi Charles II que de plusieurs chapitres; mais l'arrivée en Espagne de l'Italien Lucas Giordano, appelé pour peindre les voûtes de l'Escurial, mit fin à son bonheur. Coëllo, doué malheureusement d'une sensibilité trop profonde, ne put survivre à la préférence qu'il vit donner à ce rival étranger, et mourut de chagrin le 20 avril 1693.

Cet artiste est une preuve de l'injustice qui accompagne presque toujours les jugemens des prétendus connoisseurs, lorsque les arts commencent à tomber en décadence. La plupart de ses tableaux, et spécialement celui dont on donne le trait, peuvent soutenir avantageusement toute comparaison avec les productions *strapassées* de son heureux antagoniste, dont l'incroyable célérité est devenue proverbiale dans les arts (1). Dans le miracle ici représenté, la figure du Saint et celle du Compagnon qu'il exhorte à le suivre sur les eaux, ont une expression juste et vraie, et sous le rapport de l'effet et du coloris, ce tableau peut soutenir la comparaison avec les bonnes productions de Vélasquez et de Murillo.

Cet ouvrage fut vendu 7300 fr. en 1809, chez le Brun, marchand de tableaux, il fit ensuite partie de la Galerie de la Malmaison. Nous n'en connoissons pas d'estampe.

---

(1) On appeloit Lucas Giordano, IL FA PRESTO, LE PEINTRE QUI TRAVAILLE VITE. On sait assez que c'est un moyen sûr pour ne pas travailler bien.

12.

Corrige pinx.t

Mme. Soyer sc.

La Vierge l'Enfant Jesus et S.t Jean

Aut^e. Allegri, dit le Corrège, École de Parme.

1494 ~~~~~~~~~~ 1534.

LA VIERGE, JÉSUS ET SAINT JEAN.

Tableau de la galerie de Lucien Bonaparte, peint sur bois. Figures de moyenne grandeur.

L'Enfant Jésus, assis sur les genoux de la Vierge, quitte le sein de sa Mère à l'approche de Saint Jean qui lui apporte des fruits. Ces trois figures, qui sont de moyenne proportion, nous ont paru appartenir à l'époque où le Corrège étudioit à Mantoue la manière du Mantegne, dont le goût étoit alors en vogue. On y reconnoît les efforts du chef de l'École de Parme, pour s'affranchir de la sécheresse des peintures du quatorzième siècle et fonder se style noble et moelleux qu'on admire dans ses dernières productions.

Le Corrège, lorsqu'il quitta l'École de Mantoue, essaya plusieurs manières, et ne s'attacha à celle qui le distingua qu'après avoir suivi long-temps une route moyenne entre celles qu'il se fraya dans ses premières études, et celle qu'il perfectionna lorsqu'il fut consommé dans la pratique de son art; c'est ce qui fait que plusieurs de ses ouvrages, qui datent de cette époque, sont aujourd'hui méconnus ou contestés. Celui que possède Lucien Bonaparte pourroit être de ce nombre; car, quoique plusieurs parties décèlent évidemment la main du Corrège, il est cependant loin de la perfection des productions capitales de ce grand maître.

Ce tableau a été gravé plusieurs fois; la meilleure estampe est celle de *F. Spierre.*

Les tableaux du Corrège, quelle que soit l'époque où ils ont été exécutés, sont extrêmement recherchés. Les palais des souverains les contiennent presque tous, et ce n'est que par l'effet du hasard, et à grands frais, que quelques particuliers ont pu s'en procurer. Ce n'est même que dans ces dernières années qu'on en a vu vendre en public.

Un buste du Christ, proportion de petite nature, peint sur bois, ayant de hauteur 11 pouces et 9 pouces de largeur, a été vendu 7001 fr., en 1812, à la vente de M. de Séréville.

Un autre tableau, de 22 pouces de haut sur 16 pouces de large, a été vendu 5000 fr., en 1814, après le décès de Lebrun, marchand de tableaux. Il représente la Vierge tenant son Fils dans ses bras, et environnée d'une gloire d'Anges formant un concert céleste. Elle est accompagnée de Saint Ubalde et de Sainte Catherine, tous deux dans l'attitude de l'admiration. (*Voyez* Catalogue de Lebrun, n° 20, mai 1814.)

Le prix de ce dernier tableau ne semble pas en proportion avec celui du buste du Christ; mais la balance sera rétablie, si l'on remarque que ce même buste, que Lebrun posséda, n'a été revendu en mai 1814 que la somme de 3810 fr. (*Voyez* son Catalogue, n°. 22).

Il convient d'observer cependant qu'en mai 1814 les armées européennes occupoient la Capitale, et que dans toute autre circonstance, ces deux tableaux se seroient probablement vendus à un prix beaucoup plus élevé.

13.

Dominiquin pinx.t Mme Soyer sc.

La Madelaine.

LA MADELAINE.

Tableau de la collection de M. Simon Hougton Clarke, peint sur toile.

Hauteur 4 pieds, largeur 3 pieds 3 pouces et demi.

Le Dominiquin ayant plus souvent peint à fresque qu'à l'huile, et ses productions ayant été recueillies avec soin dans les divers musées de l'Europe, peu de particuliers possèdent de ses tableaux. Il est même des souverains, tels que le roi d'Espagne, de Saxe, etc., qui n'en possèdent aucun. Ses ouvrages sont tellement rares et estimés, que nous avons vu vendre 10,000 francs, il y a quelques années, un tableau de ce maître, et il n'étoit pas de son meilleur temps (1).

La belle Madelaine, dont nous donnons ici le trait, n'est pas le seul tableau important que possède M. Simon Hougton Clarke; nous avons remarqué, parmi d'autres très-précieux, un Christ avec des Anges par le Guide, que nous ferons connoître dans une de nos prochaines livraisons.

---

(1) Vente de Lebrun, février 1793. Ce tableau, peint sur toile, représente Sainte Cécile vue de grandeur naturelle et en pieds; elle est assise devant une orgue qu'elle touche en chantant les louanges du Seigneur. Deux anges près d'elle la contemplent, ainsi que deux autres anges qui sont dans le haut du tableau. Hauteur 6 pieds, largeur 4 pieds 2 pouces.

On retrouve dans cette charmante demi-figure de la Madelaine tous les traits caractéristiques du talent du Dominiquin : dessin correct et nourri, expression juste et profonde, touchefranche et légère; mais on n'y retrouve pas cette fraîcheuret cette vivacité de teintes qui font le charme de ses peintures à fresque.

On a long-temps pris cette figure pour une Cléopâtre; mais outre qu'elle n'en a pas les attributs, l'expression de la tête caractérise plutôt la résignation religieuse, que le désespoir d'une reine déchue de sa grandeur. Si l'on ne voit pas près d'elle la croix et la tête de mort, qui sont les emblêmes ordinaires de la Madelaine, on y remarque du moins le vase d'albâtre qui est aussi un de ses attributs.

Ce tableau, gravé au burin par *Schiavonetti*, fut apporté en Angleterre par M. Udney, qui le céda au propriétaire actuel.

14.

Le Guerchin pinx.t C. Normand sc.

Ensevelissement de Sainte Pétronille.

J. F. Barbieri, dit le Guerchin, Éc. Bolonaise.

1590 ~~~ 1666.

ENSEVELISSEMENT DE SAINTE PÉTRONILLE.

Tableau du Musée du Capitole, peint sur toile.

Hauteur 22 pieds, largeur 13 pieds.

Sainte Pétronille, dont le culte est très-ancien dans l'église, et qu'on nomme vulgairement en France Sainte Périnne, étoit fille de l'apôtre Saint Pierre : c'est tout ce que l'on sait de sa vie. Le moment de sa sépulture est celui que le peintre a représenté.

Vêtu de ses habits de fête, et la tête couronnée de fleurs, (suivant l'usage de la primitive église, encore en usage en Italie) le corps de la Sainte est près d'être déposé dans la tombe. Tandis que deux hommes le descendent à l'aide de linceuils, un troisième dont on n'aperçoit que les mains, le reçoit au fond de la fosse. A gauche, et près du lit funèbre sur lequel il a été apporté, on voit un enfant suivi de deux femmes éplorées, et d'un jeune homme portant une torche allumée. Du côté opposé, plusieurs assistans, parmi lesquels on distingue un jeune homme richement vêtu, prennent part à cette triste scène. Dans la partie supérieure du tableau, et sur un groupe de nuages, on voit sous la figure d'une jeune et belle Vierge, magnifiquement parée, l'âme de Sainte Pétronille, qui, dégagée des liens du corps, est reçue à bras ouverts par Jésus-Christ dans la gloire céleste qui l'environne.

C'est au pape Grégoire XV que l'on est redevable de

ce chef-d'œuvre, ainsi que le témoigne l'inscription suivante, mise par le peintre au bas de son tableau :

GREGORI XV. PONT. MAX.
JO. FRANC. BARBERUS CENTENSIS
FACIEBAT M. D. C. XXIII.

Satisfait des ouvrages que le Guerchin avoit faits pour ses neveux à *la villa Ludovici*, principalement du célèbre plafond de l'Aurore, Grégoire XV voulut qu'il eût part aux grands tableaux qu'il faisoit alors exécuter pour l'église de Saint Pierre de Rome, et lui confia celui de l'autel de Sainte Pétronille. Ce tableau, le plus capital sans contredit qui soit sorti du fécond pinceau du Guerchin, fut terminé en 1623, l'année même de la mort du Pontife. On le mit aussitôt à la place pour laquelle il avoit été fait, et il y resta jusqu'à ce que, ayant été exécuté en mosaïque, comme tous ceux dont l'extrême humidité de l'intérieur de Saint Pierre auroit pu causer la ruine, il fut transporté au palais de *monte Cavallo*. Ce chef-d'œuvre, que nous avons vu au Louvre, est retourné en Italie avec la plupart des objets d'art qui appartenoient à la France en vertu du traité de Tolentino. Il fait aujourd'hui partie du musée que S. S. vient de former au Capitole, et dans lequel il réunit les plus celèbres productions des Écoles d'Italie dispersées dans les différentes églises ou palais du saint Siége.

Nous n'entreprendrons pas d'analyser les beautés de ce tableau qui passoit pour une des plus grandes richesses de Saint Pierre de Rome. Il suffit d'avoir vu quelques-unes des bonnes productions du Guerchin, de connoître sa manière, et quelles sont les parties de l'art dans lesquelles il a principalement excellé, de savoir enfin que ce

tableau est celui qui lui fait le plus d'honneur, pour en prendre une idée aussi exacte que pourroit en donner la plus longue dissertation. Nous dirons seulement que le Guerchin, qui possédoit parfaitement l'entente du clair-obscur, a su, par la torche allumée qu'il a placée dans la partie inférieure de la composition et la gloire céleste qui en occupe le haut, se ménager les moyens de faire paroître son talent dans cette partie de l'art, qu'aucun autre n'a peut-être mieux connu que lui. Nous ferons remarquer aussi avec quelle science il a su rendre son sujet sans équivoque. A la vue de son tableau, on ne se demande pas s'il est question d'inhumer ou d'exhumer le corps de Sainte Pétronille. Quoique les attitudes qui conviennent à la représentation de l'une de ces deux actions puissent être absolument les mêmes pour l'autre, il n'y a cependant pas d'incertitude; et si l'on se demande par quelle heureuse idée l'artiste est parvenu à écarter tous les doutes, on est surpris de voir que deux mains artistement placées, et qui font supposer un personnage dans la tombe pour recevoir le corps de la Sainte, lui ont suffi pour rendre nettement sa pensée, et expliquer au spectateur l'action qu'il a voulu représenter. C'est ainsi que les plus grandes difficultés disparoissent sans efforts sous la main du génie, et qu'on ne soupçonne même pas qu'elles aient existé.

Les peintres du moyen âge représentoient souvent plusieurs circonstances d'une action dans le même tableau, et répétoient ainsi les principales figures. Il seroit inutile de vouloir démontrer combien cette méthode étoit défectueuse, en ce qu'elle détruisoit l'unité d'action essentielle à la peinture. Depuis long-temps les artistes ne commettent plus de semblables fautes : aussi peut-on d'abord s'étonner que, dans le tableau du Guerchin, Sainte Pétronille repa-

roisse dans le Ciel aux pieds du Christ, au moment où l'on va l'inhumer. Cependant, si l'on accorde, comme on le doit, certaines licences aux peintres, peut-être ne blâmera-t-on point celle-ci. Outre que, sous le rapport pittoresque, elle enrichit la composition, il est facile de supposer que dans la partie supérieure du tableau, la figure, admise au rang des bienheureux, présente, pour ainsi dire, l'*âme* de Sainte Pétronille, admise déjà à la céleste béatitude, en attendant le grand jour où sa dépouille mortelle lui sera éternellement réunie.

A l'insigne avantage d'avoir fait de ce tableau l'un des plus célèbres chefs-d'œuvres de la peinture, le Guerchin joignit encore celui de le voir reproduit en mosaïque avec une étonnante perfection. Celles de la *Transfiguration*, d'après Raphaël, de la *Communion de Saint-Jérôme*, d'après le Dominiquin, qui se voient dans la même église de Saint-Pierre, laissent beaucoup à désirer. La mosaïque de la Sainte Pétronille est, au contraire, une productiou en quelque sorte merveilleuse. A la distance convenable, il est impossible de ne pas croire que cette immense machine est le tableau lui-même. Le dessin, la couleur vigoureuse, les expressions; toutes les parties de l'art, en un mot, s'y retrouvent au même degré de perfection que dans le tableau.

Il a été gravé plusieurs fois. L'estampe de *Dorigny*, exécutée d'un burin vigoureux, est la plus estimée. La calcographie du musée royal de France en possède le cuivre.

15

Guerchin pinx.t   M.me Soyer sc.

La Vierge Jesus enfant et un Ange.

LA VIERGE ET L'ANGE.

Tableau de la galerie de Florence.

Hauteur 3 pieds 8 pouces, largeur 2 pieds 7 pouces.

Louis Carrache, ce peintre célèbre, ce régénérateur de l'art en Italie, avoit la plus grande estime pour le talent du Guerchin. Dans une de ses lettres publiées à Rome par Bottari, et qui porte la date du 15 octobre 1617, Louis dit : « Le Guerchin peint avec un extrême bonheur d'invention ; il est grand dessinateur et très-heureux coloriste. Quoique fort laid, il est un miracle de la nature. Non-seulement il étonne ceux qui voient ses tableaux ; mais il rend stupides les premiers peintres. » Quel éloge, lorsqu'il sort de la bouche d'un tel juge !

Nous sommes loin de vouloir appliquer cet éloge dans toute sa force au tableau de *la Vierge* et *l'Ange,* qui se voit dans la galerie de Florence. Cette peinture, qui semble avoir été conçue et exécutée d'un seul jet, n'est pas sans défaut. Le dessin des pieds et des mains, quoique naïf, laisse désirer un meilleur choix, et la tête de l'Enfant Jésus manque aussi de noblesse. Mais quelle grâce et quelle majesté dans cette Vierge portée sur les nuages ! Comme sa tête est belle et bien coiffée ! Quelle ampleur dans son vêtement, avec quel art il est drapé ! Quelle naïveté et quelle vérité dans cet Enfant Jésus, qui regarde l'oiseau qu'il tient sur son doigt !

Quant à la figure de l'Ange, elle n'est ici qu'accessoire ;

elle paroît être un portrait, et probablement celui du particulier qui fit faire le tableau; coutume qui prit naissance dans des siècles d'ignorance, et qui subsista encore long-temps après la renaissance des arts.

Ce tableau a été gravé par *Nicollet,* pour le recueil de Masquelier, sur la galerie de Florence.

16.

Guerchin pinx.t

M.me Soyer sc.

La Robe de Joseph.

LA ROBE DE JOSEPH.

Tableau appartenant au comte de Grosvenor, peint sur toile.

Largeur 5 pieds 2 pouces sur 3 pieds 10 pouces et demi de haut.

L'Histoire de Jacob et de sa famille a exercé le pinceau des meilleurs Artistes de presque toutes les Écoles, et leur a fourni unegrande variété de sujets. C'est dans cette partie de l'Histoire Sainte que le Guerchin a pris la composition de celui-ci. Il a choisi le moment où la robe de Joseph teinte de sang, est présentée à Jacob, comme une preuve de la mort accidentelle de son enfant chéri; le récit de cette scène, dans l'Écriture Sainte, est conçue en ces termes: « Ils prirent la robe de Joseph, tuèrent un che-« vreau, et la trempèrent dans son sang. Ils envoyèrent « cette robe de plusieurs couleurs, la présentèrent à leur « père, et lui dirent : reconnoissez à présent si ce n'est « pas la robe de votre fils; il la reconnut et dit : C'est la « robe de mon fils, une bête féroce l'a dévoré, Joseph est « sans doute déchiré en pièces. »

Une douleur profonde mêlée d'étonnement, et accompagnée d'une pieuse résignation à la volonté du ciel, est admirablement exprimée dans la figure de Jacob; l'expression de ses mains jointes est attendrissante. Les caractères des fils du Patriarche sont également bien rendus, leur feinte douleur et leur étonnement affecté sur la mort de leur frère, semble cacher à peine la joie intérieure que leur

cause le succès du stratagême qu'ils ont employé pour se débarrasser de Joseph, et ce mélange de simplicité et de fourberie, d'innocence apparente et de scélératesse dissimulée est exprimé avec une finesse digne d'éloge.

Ce tableau que le Guerchin fit pour l'abbé Mey de Lyon, passa ensuite en Italie; c'est là qu'il fut acheté par M. Dolton pour le feu Comte de Grosvenor, qui le plaça dans son hôtel à Londres, où il se voit encore.

Il a été gravé par *Schiavonetti.*

17.

Le Guerchin pinx.t

M.me Soyer sc.

Apollon écorche Marsyas.

J. F. Barbieri dit le Guerchin, Ec. Bolonaise.

1590 ~~~~~~~~~~~~~~~~~~~~~~~~ 1666.

APOLLON ÉCORCHE MARSYAS.

Tableau de la galerie de Florence.

Hauteur 6 pieds, largeur 7 pieds.

Quel jugement porteroit-on d'un peintre qui, se livrant à toute la fougue de sa verve et plus affecté des charmes de l'Art que des vérités historiques, représenteroit *Cléopâtre* expirante, avec toutes les grâces et l'enjouement de la beauté, ou nous feroit voir *Saint Paul* au rang des apôtres occupé à l'élection de Saint Mathias; en supposant que sa Cléopâtre soit dans la manière du Corrège et son Saint Paul, dans celle de Lanfanc, on diroit qu'il a tiré de ses contraventions à l'histoire, des nouveautés séduisantes et des effets piquans, enfin, qu'il n'a pensé qu'à peindre un tableau.

Le Guerchin, dans son Apollon qui écorche Marsyas, a commis une semblable faute. Le Dieu de l'harmonie, au lieu de charger un Scythe, un barbare, de l'exécution de sa vengeance, s'abaisse jusqu'à écorcher lui-même l'infortuné Marsyas; de plus, au lieu de la Lyre qui caractérise Apollon, il a placé près de lui un violon, instrument dont on ne trouve aucune trace avant le 10me siècle de notre ère. Mais ces défauts de convenances sont compensés par des beautés du premier ordre et l'on ne peut se lasser d'admirer ce tableau qui fait plus d'honneur au talent, qu'au jugement, au goût et à l'érudition de l'Artiste.

On ne vit jamais un torse dessiné avec plus de finesse que celui d'Apollon, ni une expression plus vraie que celle du malheureux Satyre. Les deux figures accessoires qu'on aperçoit dans le lointain, sont dans un juste rapport avec l'action principale, et les carnations différentes d'Apollon et de Marsyas produisent un effet piquant sans être outré, modération dont le Guerchin n'a pas donné de nombreuses preuves et qui mérite à ce tableau une place distinguée parmi les productions de son pinceau.

La gravure exécutée par *Massard* de l'ancienne Académie pour la collection de Masquelier, est d'un effet dur, sec et noir qui répond peu au mérite du tableau.

18.

Guerchin pinx.t

Sybille.

M.me Soyer sc.

Endymion

J. F. Barbieri dit le Guerchin, Éc. Bolonaise.

1590~~~~~~1666.

LE SOMMEIL D'ENDYMION.

Tableau de la galerie de Florence, peint sur toile.

Hauteur 3 pieds 9 pouces, largeur 3 pieds 2 pouces 3 lignes.

Ce n'est pas à la beauté des traits et à la noblesse des formes de ce jeune berger endormi, qu'on peut reconnoître dans ce tableau le mortel heureux qui fut aimé de Diane. Malgré le naturel de la pose, la simplicité, la grâce des contours et la naïveté de l'expression de cette figure, l'intention de l'artiste seroit restée inconnue sans la présence de la Lune, qui vient donner à cette composition l'effet le plus magique et le plus merveilleux. Le contraste des teintes vigoureuses des ombres avec la lumière douce et paisible de l'astre de la nuit, y produit un effet mélancolique et mystérieux très-convenable au sujet et que le peintre a rendu avec un talent admirable.

Ce tableau est probablement celui que le Guerchin peignit en 1647 pour le prince Laurent de Médicis; mais on ignore comment il put devenir la propriété de messieurs Dini de Florence, qui le vendirent en 1785. Le grand Duc Léopold le fit racheter et le paya 200 sequins.

Gravé pour la collection de Masquelier par *Massard*.

J. F. Barbieri dit le Guerchin, Ec. Bolonaise.

1590 ~~~~~~ 1666.

SYBILLE.

Tableau de la galerie de Florence.

Hauteur 3 pieds, 7 pouoes, largeur 2 pieds 11 pouces.

Le Guerchin ne s'est pas montré dans ce tableau meilleur observateur des convenances historiques que dans le précédent. Sa Sybille, au lieu de présenter quelques traces de l'éternelle vieillesse et de l'habillement rustique de celles que célébrèrent les anciens, possède au contraire toutes les grâces que le Guide auroit pu lui donner. L'attitude simple et naturelle, la beauté de la tête de cette figure, qui paroît inspirée, jointes à un coloris vigoureux et brillant, à une entente parfaite du clair obscur, feront toujours regarder cette peinture comme une des bonnes productions du Guerchin. Elles rachètent les défauts qu'un critique sévère seroit en droit de lui reprocher.

L'effet magique qu'on admire dans ce tableau tient à la pratique du Guerchin, de tirer son jour de très-haut et de faire valoir les clairs par des ombres fortes et prononcées. Cette manière, quoique vicieuse sous plus d'un rapport, imprime à la plupart des productions de cet artiste, un cachet particulier qui les fait remarquer avec avantage parmi celles des autres élèves des Carraches.

Gravé par *Levillain*, pour la collection de Masquelier.

Le Guide pinx.t Mme. Soyer sc.

Les Saints protecteurs de la Ville de Bologne.

Guido Réni dit le Guide École Bolonaise.

1575 ~~~~~~~~~~~~~~~~~~~~~~~~~~~~~~~~~~ 1642.

LES SAINTS PROTECTEURS DE LA VILLE DE BOLOGNE.

Tableau de la galerie de Lucien Bonaparte, peint sur cuivre. Figures de petite proportion.

Obligé de traiter un sujet dont les données premières ne devoient pas varier, le Guide a du moins eu l'avantage d'y pouvoir manifester ce goût pur, ce sentiment de la beauté que l'on retrouve dans ses moindres ouvrages. Il a gardé un sage milieu entre une simplicité trop nue et une magnificence que l'on auroit pu appeler de l'afféterie. Dans cette réunion de Saints, qui n'ont aucune action à exprimer, on discerne au moins chacun d'eux, plus encore au caractère de sa tête qu'à ses attributs. Le prélat à droite se fait reconnoître facilement pour Saint Charles Borrommée, ce pieux archevêque de Milan qui montra une charité si courageuse, dans des jours désastreux; derrière lui est Saint Georges, avec les attributs qui désignent un guerrier. Saint François placé dans le centre du tableau, a toute l'expression que le sujet pouvoit comporter. Saint Pétrone à genoux du côté gauche, et Saint Dominique debout derrière lui, forment un groupe heureux qui balance bien, sans trop de symétrie celui des autres Saints. La figure placée entre Saint François et Saint Charles, est probablement celle de l'habitant de Bologne, pour qui ce tableau fut exécuté.

La partie céleste mérite d'autant plus d'éloges, qu'elle diffère essentiellement d'une autre composition exposée pendant quelques années dans le musée de Paris, dans laquelle le Guide a représenté le même sujet. Ce der-

nier tableau n'a pas moins de 21 pieds de haut, sur 10 pieds et demi de large, et les figures ont 9 pieds de proportion; mais au lieu d'y grouper avec grâce comme dans celui-ci, la Vierge et l'enfant Jésus au milieu d'un cortége de petits Anges, qui descendent sur un arc-en-ciel, le Guide eut l'idée bizarre d'y représenter le Christ mort et pleuré par sa mère. Le marchand de tableaux le Brun a écrit que s'il eut possédé celui dont nous parlons, il l'auroit coupé pour en faire deux, et qu'ils y auroient gagné l'un et l'autre. Critique aussi sévère que juste, et qu'il seroit impossible d'adapter au tableau dont nous donnons le trait.

Nous ne connoissons de ce dernier qu'une gravure médiocre, peu terminée, et sans nom d'auteur, mais évidemment faite en Italie, peut-être même pendant la vie du Guide. Elle diffère du tableau, en ce que l'on y voit de plus Saint Florien, appuyé d'une main sur la garde de son épée et de l'autre tenant une palme.

Dans son *voyage en Italie*, le célèbre J. J. Barthelemy parle d'un autre tableau du Guide, exécuté en 1630, à l'occasion de la cessation de la peste dont la ville de Bologne fut affligée. Il étoit alors exposé dans le *Palazzo publico*. Peint d'abord sur soie et servant de guidon, il fut ensuite collé sur toile. Les saints désignés comme protecteurs de la ville de Bologne, sont au nombre de sept; Saint François, Saint Pétrone et Saint Dominique sont les seuls du tableau ici gravé que le Guide ait conservés. Il leur a joint Saint Procule, Saint François Xavier, Saint Ignace, et Saint Florien. Dans les deux tableaux, les groupes célestes n'offrent pas de différences sensibles, nous ne croyons pas que ce dernier ait été gravé non plus que celui qui se voyoit au Musée du Louvre.

20.

Le Guide pinx.t *M.me Soyer sc.*

Roger et Fleur d'Epine près d'une Fontaine.

Guido Reni dit le Guide, École Bolonaise.

1575 ———— 1642.

ENTREVUE DE ROGER ET DE FLEUR-D'ÉPINE PRÈS D'UNE FONTAINE.

Tableau de la galerie de Florence, peint sur toile.

Hauteur 3 pieds 8 pouces, largeur 4 pieds 9 pouces.

Si les peintres célèbres avoient toujours été maîtres de choisir les sujets de leurs tableaux, il est à croire qu'ils les auroient presque toujours puisés dans les ouvrages des poëtes illustres, et plus spécialement encore dans ceux de leurs compatriotes. Le Guide, soit de sa propre volonté, soit à la demande de quelque ami des beaux-arts, a eu ici cet avantage. Ce n'est point l'Arioste qui l'a inspiré, comme on pourroit être d'abord tenté de le croire, d'après les noms des deux personnages représentés, mais le précurseur de l'Arioste, celui qui lui a fourni ses principaux personnages, l'écrivain qui ne le cède en rien à ce divin génie, sous le rapport de l'imagination; en un mot, le Boyardo. Quoique le chantre du *Roland furieux* soit plus généralement connu hors d'Italie que celui du *Roland amoureux*, le Boyardo ne laisse pas d'être apprécié par les lecteurs mêmes, qui, sous le rapport du style, accordent à son admirable continuateur une supériorité décidée. Ils se rappeleront donc facilement à la vue de notre gravure, que vers la fin de son poëme, cet auteur présente sous l'aspect à la fois le plus aimable et le plus intéressant, ce jeune Roger, illustré ainsi que Roland, par lui et par l'Arioste.

Quant à la belle Fleur-d'Épine, qui n'a pas conservé, après avoir lu les deux poëtes, un souvenir délicieux de cette jeune amante de Richardet, frère du fameux paladin Renaud de Montauban? Après une bataille où les africains mirent en déroute l'armée de Charlemagne, le Boyardo suppose que Roger, l'un des vainqueurs, rencontra près d'une fontaine, Fleur-d'Épine, très-inquiète sur le sort de son amant. Le poëte n'a point voulu donner à penser que cette rencontre fortuite dans un lieu solitaire, eut des suites favorables pour Roger, et d'après sa circonspection, il est peut-être assez surprenant que le Guide ait préféré cette entrevue sans résultat, à cent autres circonstances plus piquantes que le même poëte lui offroit. Ce que l'on peut dire pour l'excuser, c'est qu'il a désiré spécialement retracer deux figures d'homme et de femme, dans l'âge heureux de la jeunesse, et se procurer ainsi l'occasion de montrer son rare talent dans la représentation de semblables sujets. Les attitudes de ses deux figures sont d'une simplicité charmante : Roger a tout à la fois de la noblesse et de la correction; mais c'est surtout dans Fleur-d'Épine que l'on doit admirer le Guide. Il n'a peut-être point fait de jeune vierge douée de plus de grâces; et l'élégance de son costume répond parfaitement à celle de ses formes enchanteresses. Un peu plus de vivacité dans la couleur, et de correction dans les extrémités des figures, eut rendu ce tableau un chef-d'œuvre accompli, mais tel qu'il est, on le place avec raison au rang des plus aimables productions du Guide.

On le trouve gravé par *d'Ambrun*, dans le recueil de la Galerie de Florence, publié par Masquelier.

21.

L. Giordano pinx.t

M.me Soyer sc.

Enlévement de Déjanire

L'ENLÈVEMENT DE DÉJANIRE.

Tableau de la galerie de Florence.

Hauteur 1 pied 8 pouces et demi, largeur 2 pieds.

Ainsi que Piètre de Cortone, dont il fut l'imitateur, L. Giordano contribua à la décadence de la peinture en Italie par une manière brillante et expéditive, un coloris plus séduisant que vrai ; un dessin assez correct quoique peu savant et quelquefois de mauvais goût ; enfin par les nombreux travaux dont il fut chargé, et les honneurs et les récompenses extraordinaires qui lui furent prodigués.

Né dans la pauvreté, et obligé de subvenir aux besoins de son père, qui lui répétoit souvent : *Luca, fa presto*, Luc, fais vite, Jordans s'accoutuma, dès sa jeunesse, à une prestesse d'exécution dont il ne s'est que trop piqué toute sa vie, et qui l'empêcha d'atteindre à la perfection à laquelle il auroit pu prétendre en suivant une autre marche.

Giordano est un de ces maîtres qui ont réuni toutes les parties de la peinture à un degré suffisant pour produire le plus grand plaisir à l'œil, sans exciter à l'examen, le même sentiment d'admiration qu'on éprouve à la vue des ouvrages de ceux qui, ne donnant leur principale attention qu'à une des parties de la peinture, sont parvenus à la porter au plus haut degré de perfection. Ses tableaux n'étonnent pas ; mais ils plaisent. Tel

est le jugement que Cochin et Mengs ont porté du talent de ce peintre.

En effet, son enlèvement de Déjanire attache le spectateur par un heureux agencement, une bonne dégradation de plans et un coloris léger et frais. Le contraste des figures du groupe est bien rendu ; le geste de Déjanire et son expression ont de la naïveté et de la justesse ; mais le fils d'Alcmène qu'on aperçoit dans le lointain, au lieu de se lamenter et de chercher à courir après le perfide Nessus, ne devroit-il pas plutôt lui lancer ce trait fatal qui, dans la fable, le punit de sa noire trahison ? C'est ainsi du moins que le Guide a traité le même sujet dans l'un des quatre tableaux représentant les travaux d'Hercule exposés au musée du Louvre.

Gravé par *L. J. Masquelier*, pour sa collection de la galerie de Florence.

L. Giordano pinx.t Mme Soyer sc.

Triomphe d'Amphitrite.

Luc Giordano ou Jordano, Ec. Napolitaine

1632 ~~~~~~~~~~~~~~~~~~~~~~~~~~~~~~~~~~ 1705.

TRIOMPHE D'AMPHITRITE.

Tableau de la galerie de Florence.

Hauteur 1 pied 7 pouces 6 lignes, largeur 2 pieds.

Ce tableau fait pendant au précédent, et fut exécuté dans le même temps. La composition en est ingénieuse et pittoresque, l'effet séduisant; les têtes sont touchées avec esprit; l'opposition des teintes est harmonieuse, et les reflets sont justes et bien rendus. Jordans entendoit parfaitement la partie mécanique de l'art; ses ouvrages sont en général bien coloriés et exécutés avec une grande franchise, mais la grâce et la dignité s'y rencontrent rarement. Ainsi que la plupart des peintres de l'École Napolitaine, il ignora les convenances historiques. Dans le tableau précédent nous avons déjà eu l'occasion de le faire remarquer. On pourroit encore ici le blâmer pour avoir donné des oreilles de satyre aux habitans des ondes, et des ailes de papillon aux amours qui accompagnent Amphitrite. Psyché, emblême de l'âme, est la seule que les anciens aient représentée avec des ailes de papillon.

Quoique les tableaux de ce maître soient en grand nombre, et qu'il n'y ait peut-être pas une collection nationale, et même particulière un peu considérable, qui n'en contienne plusieurs, ils sont encore très-recherchés. Lorsqu'il en passe dans les ventes publiques, bien conservés et d'un bon style, ils s'élèvent ordinairement à des prix assez élevés. En 1809

à la vente de Lebrun, un Christ mort, environné de Chérubins, fut vendu 3750 fr. Ce tableau, peint sur toile, étoit de moyenne proportion : 3 pieds sur 5 pieds 6 pouces.

Le tableau d'Amphitrite a été gravé par *Marois* pour l'ouvrage de Masquelier.

23.

Lairesse pinx.t

M.me Soyer sc.

Une Nymphe fait danser des Enfans.

1640 ~~~~~~~~~~~~ 1711.

UNE NYMPHE FAIT DANSER DES ENFANS.

Tableau de la galerie de Lucien Bonaparte, peint sur toile. Figures demi-nature.

Gérard de Lairesse mérite une place à part dans l'École Flamande. Contre l'usage de ses concitoyens, il chercha et trouva même en partie le grand, le véritable style de la peinture historique. Ses efforts en ce genre furent si nombreux et si constans qu'on l'a quelquefois surnommé, *le Poussin Flamand;* rapprochement qui toutefois est semblable à la plupart des autres de cette sorte, et ne doit pas être pris rigoureusement à la lettre. Au reste, le Poussin ne commença que tard à se faire un nom immortel, et comme il n'étoit antérieur à Lairesse que de 46 ans, et qu'il travailla toujours loin de cet artiste, il convient d'observer en faveur de ce dernier, que son goût seul l'a fait marcher, quoique de loin, sur les traces de notre illustre Normand. Observons encore que Lairesse, né à Liége et mort à Amsterdam, sans avoir vu les chefs-d'œuvres de l'Italie, sembloit lutter contre le goût dominant de son pays et être comme étranger, parmi ses compatriotes, imitateur vrai de la nature, mais d'une nature le plus souvent très-commune.

Ce qui distingua l'artiste Liégeois, des peintres ses compatriotes, ce fut qu'il eut soin d'échauffer son génie par l'étude des poëtes anciens. Il montra un goût très-prononcé pour les allégories; genre par lui-même assez froid, mais auquel du moins il sut donner souvent une direction morale.

Le tableau ici gravé n'est point de cette espèce. C'est une de ces idées riantes et gracieuses que le Poussin et encore moins peut-être l'Albane, si naïfs imitateurs des formes et des actions de l'enfance, n'eussent pas désavouées. La composition n'offre aucun pathétique; mais du moins tout y fait naître d'aimables sensations; et le sujet une fois donné, il ne falloit pas demander davantage à l'artiste. Le groupe des enfans est ce qu'en terme d'art, on appelle bien agencé. Ils ont le mouvement convenable et ne manquent point d'expression. La Nymphe est une figure agréable et bien ajustée: le fond d'architecture et le paysage concourent à donner du *style* au tableau; si l'on en excepte peut-être ce bout de draperie ou de rideau qui rentre un peu dans les peintures d'apparat, et contraste ainsi mal à propos avec le reste de la composition. Tant il est difficile de faire coopérer toutes les parties d'un tableau à l'effet général de l'ensemble.

Cette belle peinture a été gravée en Hollande par *N. de Ruyter;* nom illustre sans doute dans les fastes maritimes, mais qui ne le sera jamais dans les arts. Son estampe est d'une grande foiblesse, les têtes surtout sont à peu près manquées.

24.

Michel Ange pinx.t

M.me Soyer sc.

Carton de Pise.

Gérard de Lairesse. École Flamande.

1494 ~~~~~~ 1534.

ABRAHAM REÇOIT CHEZ LUI TROIS ANGES.

Tableau de la galerie de Lucien Bonaparte, figures demi-nature.

C'est dans ce tableau surtout que l'on peut remarquer le désir qu'avoit Gérard de Lairesse de parvenir au grand style. Attitudes d'une simplicité qui toutefois n'est pas exempte de recherche, accessoires riches et variés, il n'a rien épargné pour se montrer digne émule des grands maîtres dans le genre héroïque; mais il n'a pas été dirigé dans cette noble émulation, par ce jugement exquis, cette netteté d'idées qui seules peuvent assurer aux ouvrages de l'esprit, dans quelque genre que ce soit, un succès durable.

Puisque l'examen des fautes est souvent aussi utile que celui des beautés, portons sur cette composition l'œil de la critique. Le premier défaut, le défaut le plus frappant est, sans contredit, que le sujet ne se devine pas au premier aspect. On voit bien, lorsque ce sujet est indiqué, qu'un serviteur d'Abraham s'occupe à délier la chaussure d'un des trois hôtes divins du Patriarche, afin de lui laver les pieds, selon un usage nécessaire et conservé de nos jours encore en Orient; les deux autres Anges ne semblent être avec raison que des figures accessoires, des espèces de ministres du premier; car le texte hébreu fait nettement entendre que celui-ci étoit Dieu lui-même: mais pourquoi Abraham, placé sur le troisième plan, n'a-t-il l'air que d'une espèce d'intendant ou de chef d'esclaves, parlant à son maître

qui ne paroît même pas l'écouter? On cherche long-temps le sujet de ce tableau, et l'on forme diverses conjectures relatives à des sujets de l'histoire grecque ou romaine, avant de saisir la pensée du peintre. C'est absolument à lui qu'en est la faute, parce qu'il a mis trop de pompe, et si l'on peut s'exprimer ainsi, trop de faste dans cette scène patriarchale, dont le premier mérite devoit être une noble simplicité. La figure de Sara, écoutant à la porte, est celle qui entre le mieux dans le sujet, et c'est critiquer Lairesse que de faire cette remarque.

Il convient, au reste, d'observer que cette composition a cet air de majesté que l'artiste sut presque toujours imprimer à ses ouvrages. Le dessin de ses figures est ici préférable à celui de la plupart de ses autres productions.

Quoique coloriste médiocre, Lairesse a souvent cherché des effets piquans de lumière. Il n'a pas vu que ces effets, qui font le charme des petits tableaux des maîtres de son pays, ne conviennent nullement au grand style, au style historique auquel il s'est adonné, et qu'il a constamment traité avec supériorité.

Ce tableau n'a point encore été gravé.

25.

G. de Lairesse pinx.t — M.me Soyer sc.

Abraham reçoit chez lui trois Anges.

COPIE DU CARTON DE PISE.

Tableau du cabinet de M. Th. William Coke, à Londres, peint sur bois.

Hauteur 2 pieds 6 pouces et demi, largeur 4 pieds 3 pouces et demi.

Le Gonfalonier Sodérini, voulant faire peindre à fresque la salle du conseil, dans le palais ducal de Florence, chargea Michel-Ange et Léonard de Vinci d'y représenter les deux faits d'armes les plus remarquables des Florentins. Léonard prit pour sujet la victoire remportée à Anghiari sur le célèbre Piccinio, général du duc de Milan, et, Buonarroti, la fameuse bataille qui décida en 1406 du sort de Pise, et livra cette ville aux Florentins. Ces deux artistes firent chacun, selon la coutume, un carton de la composition qu'ils vouloient éxécuter à fresque; on les présenta ensuite sur la place qu'ils devoient occuper, et ils furent ainsi offerts aux regards des curieux.

Le groupe principal du carton de Léonard de Vinci représentoit une mêlée de cavalerie avec la prise d'un étendard. Buonarroti choisit, pour sujet du sien, une circonstance fournie par le récit de la bataille. « Le jour de » l'action la chaleur, étoit accablante, et une partie de l'in» fanterie se baignoit tranquillement dans l'Arno, lorsque » tout à coup on cria *aux armes!* un des généraux de Flo» rence venoit d'apercevoir l'ennemi en pleine marche » d'attaque sur les troupes de la république. »

Le premier mouvement d'épouvante et de courage que

le cri *aux armes!* produit sur ces soldats surpris, est le moment saisi par Michel-Ange. Le célèbre sculpteur Benvenuto Cellini, qui ne prodigua jamais les éloges, écrivoit en 1559: « Ces fantassins nus courent aux armes, et avec de » si beaux mouvemens que jamais, ni les anciens ni les modernes n'ont fait œuvre qui arrive à ce point d'excellence... Comme je l'ai dit, le carton du grand Léonard » avoit aussi un haut degré de beauté. Ces deux cartons, tant » qu'ils durèrent, furent l'école de tous les artistes. Quoique » depuis, le divin Michel-Ange ait peint la grande chapelle » du Pape Jules II, son talent fut constamment inférieur de » moitié à celui qu'il avoit montré dans la bataille de Pise. » De sa vie il n'est remonté à la sublimité de ces premiers » élans de son génie (1). »

Vasari cite surtout l'expression d'un vieux soldat qui, pour se garantir du soleil, en se baignant, s'étoit mis sur la tête une couronne de lierre : il s'assied pour se vêtir, mais ses vêtemens ne peuvent glisser sur ses membres mouillés, et il entend le tambour et les cris qui s'approchent. L'action des muscles de cet homme, et surtout le mouvement d'impatience de la bouche n'ont jamais été égalés. On se figure, dit encore Vasari, les mouvemens passionnés, les raccourcis admirables que Michel-Ange sut trouver parmi tant de soldats nus ou à moitié vêtus. Emporté par le feu de son génie, à peine, pour ne pas perdre ses idées, se donnoit-il le temps de tracer ses personnages : les uns avoient les clairs et les ombres, d'autres étoient au simple contour, d'autres enfin à peine tracés au charbon.

Lorsque ces deux fameux cartons furent exposés aux re-

---

(1) Benvenuto Cellini, tom. 1, pag. 31, de l'édition des Classiques, imprimés à Milan.

gards du public, tous les artistes restèrent stupéfaits d'admiration. La composition de Michel-Ange surtout captivoit tous les suffrages; l'art d'idéaliser se montroit pour la première fois, et à un tel degré que lui-même n'a pu le surpasser. Ainsi cet artiste célèbre, à l'âge de 29 ans, eut la gloire de reculer les bornes de l'art, et d'affranchir pour jamais la peinture du style froid et mesquin qui dominoit alors.

Le carton de Léonard fut moins généralement applaudi. Le talent de cet artiste convenoit peu à la représentation d'un sujet qui reclamoit une certaine fougue de génie. On convient cependant que rien n'égaloit l'expression du courage et de l'ardeur de ses combattans, si ce n'est celle du feu qui animoit ses coursiers. Ceux-ci étoient dessinés avec une vigueur et une vérité qui attestoient la connoissance parfaite que ce maître avoit acquise de la structure de ce superbe animal (1).

De tous les points de l'Italie, les curieux, les amateurs et les artistes vinrent admirer et étudier ces deux chefs-d'œuvres. Raphaël, qui n'avoit alors que 21 ans, fit en 1504 le voyage de Florence, uniquement pour étudier ces merveilleux cartons; dès ce moment il abandonna la manière du Pérugin, et marcha à grands pas vers la perfection de son art.

Afin d'éviter un si prodigieux concours de curieux dans la salle où s'assembloit le gouvernement, et de faciliter aux artistes l'étude de ces célèbres cartons, on les transporta ailleurs. Cette translation fut la cause de leur perte. Pendant les troubles qui agitèrent Florence, au rappel des

---

(1) L'étude approfondie qu'il en avoit faite, le mit à portée d'en écrire un traité analytique dans le genre de celui qu'il composa pour le corps humain.

Médicis, les cartons disparurent. Baccio Bandinelli fut accusé d'avoir mis en pièces celui de Michel-Ange, et de s'en être approprié les morceaux. On prétend même que ce fut l'étude qu'il en fit, qui lui valut ce grand goût de dessin et d'anatomie qu'on remarque dans ses ouvrages. Si le caractère altier et vindicatif de Baccio Bandinelli, et surtout l'excessive jalousie que lui causaient les succès de Michel-Ange, ont pu le faire passer pour être l'auteur de cette indigne action, il n'avoit pas les mêmes motifs pour détruire celui de son ami Léonard. Comme le sort de ce dernier carton est resté inconnu, et que les historiens ne nous disent pas que Baccio Bandinelli ait été puni de sa méchanceté, ni même qu'elle ait excité aucunes plaintes, on peut raisonnablement croire que Vasari l'a accusé sans preuve suffisante.

Les fragmens de ces deux cartons se répandirent ensuite dans toute l'Italie. Vasari parle de ceux qu'on voyoit de son temps à Mantoue, dans la maison d'Uberto Strozzi, en février 1575; ces mêmes fragmens furent offerts au grand duc de Toscane, et l'on ignore pour quelle raison il ne les acheta pas. Quoique l'on ne sache pas ce que sont devenus ces précieux restes, il n'est pas propable qu'ils soient perdus; du moins, au commencement du 17e. sciècle, ils existoient encore, puisque le seul groupe qui nous soit connu de la composition de Léonard de Vinci a été gravé sur un dessin de Rubens, par le célèbre *Edelinck*, qui, tout habile qu'il étoit, ne paroît pas avoir bien connu l'artiste italien; car il lui donne au bas de son estampe le nom barbare et totalement ignoré de *Vla-Finse*.

La copie du carton de Pise, que posséde M. Th. W. Coke, est probablement celle que *Bastiano da Sangallo*, peignit en 1542, sous la direction de Vasari, et que Giovo envoya à François Ier. Comment ce tableau est-il sorti de France?

c'est ce qu'on ignore : il est certain du moins qu'il étoit à Rome, dans le palais Barberini, lorsque lord Leicester en fit l'acquisition et le transporta dans le château d'Holkham.

Bastiano da Sangallo a supprimé dans sa copie le fond de paysage, au travers duquel on apercevoit les murs de Pise, et quelques soldats qui engageoient le combat. Ces accessoires, qui seroient devenus imperceptibles, réduits à une si petite proportion, sont décrits par Vasari, et l'on croit en retrouver quelques parties dans les estampes que *Marc-Antoine* et *Augustin de Venise* ont exécutées d'après les deux principaux groupes de ce fameux carton. Nous disons *on croit*, parce qu'il est à remarquer que le paysage de la superbe estampe de *Marc-Antoine*, appelée les *grimpeurs*, et exécutée en 1510, semble fait d'après celui de la planche où *Lucas de Leyde* a gravé en 1508 le moine Sergius tué par Mahomet. La seule différence consiste dans la suppression du grand arbre, où un vase est suspendu, et des quatre figures vues au milieu du lointain, et en ce qu'au lieu des cinq hommes qui s'entretiennent ensemble à l'entrée du bois à gauche, *Marc-Antoine* a placé quatre soldats armés qui sortent d'un pas précipité. *Lucas de Leyde*, n'ayant pu voir le carton de Michel-Ange, il est à peu près certain que le lointain de l'estampe de *Marc-Antoine* est arrangée d'après la gravure de *Lucas de Leyde*, et n'a par conséquent aucune ressemblance avec le carton de Michel-Ange.

Le talent avec lequel Bastiano da Sangallo a su imiter le faire et le style de son modèle, prouve qu'il en a étudié chaque partie avec le plus grand soin, et que sa copie nous présente, avec une scrupuleuse exactitude, l'ensemble de ce chef-d'œuvre.

Malgré l'engagement que nous avons pris de n'admettre dans notre recueil que des tableaux originaux, nous avons

cru devoir faire exception en faveur de cette importante copie. Elle nous permet d'apprécier dans son ensemble une composition qui fit époque dans l'histoire de l'art, et dont on ne connoissoit jusqu'ici que des fragmens.

Le simple trait que nous publions aura d'autant plus de mérite, que la gravure de *Schiavonnetti*, la seule qui existe d'après ce tableau, fait partie d'un recueil que son prix élevé ne permet pas à beaucoup d'amateurs d'acquérir, et dont les estampes ne se vendent pas séparément.

Murillo pinx.t

La Vierge, l'Enfant Jésus et S.t Joseph.

Murillo pinx.t *M.me Soyer sc.*

Le bon Pasteur.

26.

LA SAINTE FAMILLE.

Tableau de la collection de M. Hope, à Londres, peint sur toile.

Hauteur 3 pieds 11 pouces, largeur 3 pieds 2 pouces.

Quoique la naissance et même la splendeur de l'École Espagnole datent du 15^{me} siècle, son existence n'est reconnue en Europe que depuis peu d'années. Jusque-là, les productions de Velasquez et de Ribera, à peu près les seules de ses artistes qui fussent connues, parce que ces maîtres allèrent étudier en Italie, furent classées parmi celles de cette dernière école. Sans les événemens qui causèrent, il y a quelques années, le déplacement de plusieurs chefs-d'œuvres des arts conservés dans les monastères où ils étoient comme ensevelis, il est à croire que, l'Europe connoîtroit encore fort peu aujourd'hui les rares talens des Moralès, des Murillo, Zurbaran, Coëllo et de tant d'autres artistes dignes d'une grande renommée, qui, sans avoir vu l'Italie, surent se créer une manière originale, où l'on retrouve la plupart des beautés éparses dans les autres écoles.

La Sainte Famille dont nous donnons la gravure est d'une exécution parfaite. Elle ressemble tellement à une production de Vandyck que, sans le caractère de la tête de la Vierge que l'on retrouve dans plusieurs autres tableaux de Murillo, on pourroit attribuer cette peinture à l'illustre élève de Rubens Il fit partie des objets précieux que M. *de Calonne* laissa à Londres, et qui furent vendus après son retour en France.

Il a été gravé par *Heath*.

Barthel. Esteban Murillo, Ec. Espagnole.

1618 ——— 1682.

LE DIEU PASTEUR.

Tableau de la collection de M. le Chevalier Clarke, à Londres, peint sur toile.

Hauteur 5 pieds 5 pouces, largeur 3 pieds 6 pouces.

Il existe beaucoup de copies ou répétitions de ce célèbre tableau dont l'original fut fait pour les religieuses *del Angel* à Grenade. Plusieurs de ces répétitions passent pour être de Murillo, et bien certainement celle dont nous donnons le trait est de la main de ce maître. De la Collection de M. de Lassay, ambassadeur de France à Madrid, ce tableau passa dans celle de M. de Presle et devint en 1801 la propriété de M. Clarke.

La plus belle copie que l'on connoisse de ce tableau est celle de Grimoux. Elle se voit à Londres dans le cabinet du Marquis de Stafford.

M. Clarke possède le pendant du Dieu pasteur peint par le même maître. Il représente St. Jean caressant un agneau. Ces deux tableaux, dont la dimension est à peu près la même, sont probablement ceux qui se voyoient dans la collection de M. le Comte de la Guiche et qui furent vendus ensemble la somme de 12999 l. 19 s. Il est impossible de rien imaginer au-dessus de l'expression et de la grâce des têtes de Jésus et de St. Jean. Leur coloris est si parfait qu'on seroit tenté de dire avec François Vieyra, peintre Portugais qui étudia pendant 13 ans à Rome, que Murillo broyoit de la chair sur sa palette.

Le Jésus pasteur a été gravé par *Major* et par *Heath*.

Le Saint Jean, a été gravé à la manière noire par *Valentin Green* en 1777.

27.

Raphaël pinx.t Mme Soyer sc.

La Vierge l'Enfant Jesus et St Jean.

LA VIERGE AU CHARDONNERET.

Tableau de la galerie de Florence.

Environ 3 pieds et demi de haut sur 2 pieds et demi de large.

Aucun peintre ne s'est aussi bien pénétré que Raphaël du caractère qu'il falloit donner aux vierges. Il a senti que la grâce unie à une modeste pudeur, pouvoit seule les distinguer de tous les autres personnages; et il a exprimé ce qu'il sentoit, parce qu'il avoit en lui la perception du beau, parce qu'il le trouvoit, sans la moindre difficulté ; lorsque tant d'artistes même des plus habiles, l'ont inutilement cherché pendant toute leur vie.

Parmi les nombreuses Saintes Familles de cet admirable peintre, celle-ci doit tenir un rang très-distingué. La Vierge est de la plus noble simplicité, elle domine avec une grâce exquise dans la composition. Un empressement respectueux d'une part, de l'autre un certain air de supériorité, se remarquent dans les deux figures du petit Saint Jean et de l'enfant Jésus. Le précurseur du Christ lui présente l'oiseau qui a donné son nom au tableau, et si celui-ci l'accepte, c'est sans aucun empressement puéril, c'est avec une majesté toute divine.

Ce que l'on vient de dire du Chardonneret, se rattache à une coutume fort louable des Italiens. Dès qu'un tableau de quelque grand maître étoit digne de la réputation de l'auteur, ils avoient toujours soin de le désigner spécialement par quelque accessoire. Cette méthode, bonne en elle-même, devenoit encore plus judicieuse lorsqu'il s'agis-

soit de sujets si souvent traités. En applaudissant aux beautés des tableaux de Raphaël et de quelques autres artistes dignes d'être placés immédiatement après lui, on ne peut s'empêcher de regretter qu'ils n'aient pas eu de plus fréquentes occasions de varier leurs compositions.

Ce tableau est de la jeunesse de Raphaël ; il l'exécuta à Florence pour Lorenzo Nasi, lorsque la réputation de Léonard de Vinci l'attira dans cette ville. Les malheurs de la famille du propriétaire manquèrent d'anéantir cet ouvrage en 1548. Il fut mis en morceaux dans un mouvement populaire, mais ensuite, on en rassembla les parties, et ce fut ainsi qu'on parvint à pouvoir les placer dans la Galerie de Florence, où il se voit encore maintenant. Vasari dit avec beaucoup de sagacité qu'il tient de la première et de la seconde manière du maître. En effet, la composition et le charme attachés à chaque figure en particulier, le peuvent faire comparer à ce que, dans le même genre, Raphaël put faire de mieux ensuite ; mais le paysage est tout-à-fait semblable à ceux que l'on trouve dans ses premiers tableaux. Au reste, jamais Raphaël ne put être cité comme un modèle dans cette partie de l'art. Il ne l'étudia pas assez, parce qu'il ne la regardoit que comme accessoire.

Nous ne connoissons point de gravure de ce tableau.

J. Reynolds pinx.t

Hercule enfant.

M.me Soyer sc.

Vénus et l'Amour.

Josué Reynolds, École Anglaise.

1723 ~~~~~~~~~~~~~~~~~~~~ 1792.

HERCULE ENFANT ÉTOUFFANT DES SERPENS.

Tableau appartenant au comte Fitz-William.

Hauteur 4 pieds 1 pouce sur 3 pieds 4 pouces.

Sir Josué Reynolds peut être considéré comme le fondateur de l'école anglaise. Elle lui doit du moins une partie des progrès qu'elle a faits depuis un demi siècle. Mais, il faut le dire, ces progrès sont dûs plutôt aux excellens discours qu'il prononça à l'Académie Royale de Peinture de Londres, dont il fut le premier président, qu'au mérite des productions de son pinceau. Fort en théorie, Reynolds ne s'éleva pas à la même hauteur dans la pratique de son art; et ces deux parties dont se forme le talent d'un artiste, semblent même chez lui, se trouver en contradiction. Il recommande souvent dans ses écrits le grandiose de Michel-Ange, la pureté de Raphaël, l'austérité et la fierté de Jules Romain, etc., cependant il a imprimé à ses propres ouvrages, une partie du goût et des effets de l'école flamande.

Reynolds peignit deux fois le sujet d'Hercule au berceau étouffant des serpens. Celui que nous publions fut fait pour le comte Fitz-William, qui le paya 150 guinées. En 1778, l'impératrice de Russie ayant demandé à Reynolds un tableau d'histoire dont elle lui laissoit le choix du sujet, Reynolds répéta cette même composition, à laquelle il ajouta les figures d'Amphitrion, d'Alcmène et des serviteurs entrant à leur suite dans la chambre où est Hercule. Des deux tableaux, celui que nous publions est le mieux conservé.

Il a été gravé au burin *Ch. Heath.*

Josué Reynolds, École Anglaise.

1723 ~~~~~~~~~~ 1792.

VÉNUS ET L'AMOUR.

Tableau appartenant au comte d'Upper-Ossory.

Hauteur 4 pieds 2 pouces, largeur 3 pieds 4 pouces.

Reynolds illustra une branche inférieure de son art, le portrait, qui, sous son pinceau, devint historique. Il semble avoir su saisir une action fugitive, une action caractéristique, et la fixer d'un seul coup sur la toile avec une ressemblance parfaite. Les anglais le nomment leur Vandyck, parce qu'il a souvent cherché à imiter la manière de ce maître. Mais dans toutes les parties de l'art, il lui est incontestablement inférieur. Jaloux de donner à son coloris un éclat mystérieux, une harmonie prématurée, Reynolds a usé, ou plutôt a abusé de certains procédés chimiques qui en ont détruit avant le temps la fraîcheur et la vivacité. Il poussa ses recherches pour connoître la manière de colorier des peintres Vénitiens, jusqu'à sacrifier d'excellens tableaux de cette école, pour en enlever par le frottement, les différentes couches de couleurs, et s'assurer de leur disposition. Qu'en est-il résulté?

Aucunes des nombreuses productions de Reynolds ne surpasse la Vénus dont nous donnons le trait, pour la richesse du coloris, la simplicité et la naïveté de la composition, le charme de l'expression et de l'effet général. Aussi, en faisoit-il un cas particulier, et ne voulut-il jamais s'en défaire. Reynolds ayant légué un de ses tableaux au comte d'Upper-Ossory, cet amateur éclairé choisit celui-ci, que *Raimbach* a fort bien gravé.

29.

Murillo pinx.t   M.me Soyer sc.

La Vierge apparait à Jean Patrice de Rome et à son épouse.

APPARITION DE LA VIERGE A JEAN, PATRICE DE ROME ET A SON ÉPOUSE.

Tableau de la collection du Roi d'Espagne, peint sur toile. Figures de grandeur naturelle.

Ce sujet est un de ceux qu'il faut admettre d'après le récit des légendaires, et que de grands artistes illustrent par leurs talens.

Dans le 4me Siècle, (on ne dit pas en quelle année) la Vierge, pendant la nuit, apparut avec l'enfant Jésus au patrice de Rome, nommé Jean, et à son épouse. Instituée leur héritière, s'ils n'avoient pas d'enfans, elle leur ordonna d'élever en son honneur une église sur le mont Esquilin, dans un lieu qu'ils trouveroient couvert de neige.

Telle fut l'origine de Sainte Marie Majeure, bâtie à ce que l'on suppose, sur les ruines d'un temple de Junon-Lucine, et aujourd'hui l'une des plus belles églises de Rome, d'après les augmentations successives qu'elle a reçues.

Il peut paroître remarquable que ce fait, relatif seulement à la Capitale du monde chrétien, ait été traité par un peintre Espagnol, habitant de Séville, environ 1300 années après l'évènement. La ferveur d'un chanoine, ami de Murillo, et nommé Don Justin Neve, détermina le peintre à exécuter ce tableau pour l'église de Sainte Marie la blanche, dans leur ville natale. Murillo en fit même le pendant. Il représente le Pape Libère traçant

le plan de Ste. Marie majeure, d'après le rapport que Jean et sa femme lui firent de leur vision.

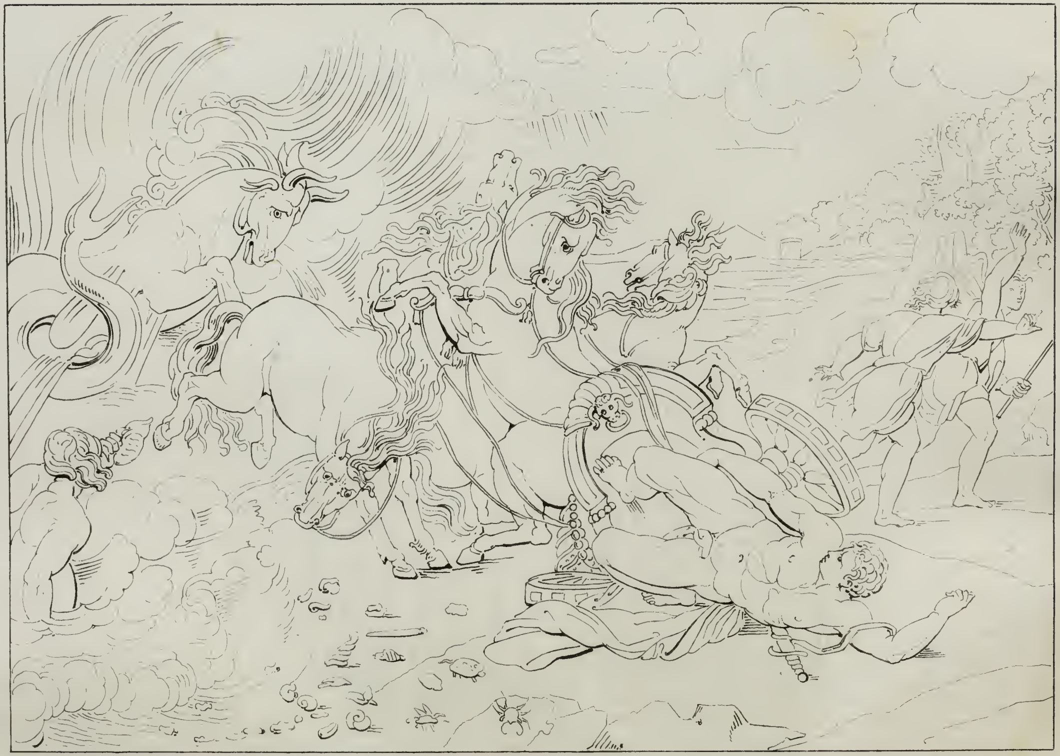
Ces deux tableaux furent exposés pendant quelques semaines dans le grand salon du Musée de Paris, en Juillet 1814.

Le plus capital est, sans contredit, celui dont on donne ici le trait. Le sujet, tout extraodinaire qu'il est, s'y trouve nettement expliqué. Murillo a jugé convenable de supposer que la vision a lieu en songe; et autant pour observer les convenances, que pour donner une plus belle ordonnance à sa composition, il a placé les deux époux hors du lit que l'on aperçoit sur le second plan. La Vierge leur indique du doigt le monticule couvert de neige où l'édifice doit s'élever.

Murillo est regardé comme le plus grand des coloristes Espagnols, et ce n'est pas par un amour-propre outré que ses compatriotes l'appellent leur Vandyck. Murillo mérite ici tous les éloges qu'on lui a donnés. Il est même plus correct et moins commun dans son goût de dessin que dans la plupart de ses autres tableaux. On n'insistera pas trop sur le reproche d'avoir donné aux deux figures endormies le costume Espagnol du siècle où vivoit Murillo, d'illustres artistes ont commis des anachronismes plus répréhensibles, car ce costume n'a rien que de très-pittoresque.

Nous ne connoissons pas d'estampe de ce tableau.

30.



Rubens pinx.t — Mme Soyer sc.

Mort d'Hippolyte.

Pierre-Paul Rubens, École Flamande.

1577~~~~~~~~~~~~~~~~~~~~~~~~~~~~~~~~~~~~~~1640.

LA MORT D'HYPPOLITE.

Tableau de la collection du Duc de Bedfort, à Londres, peint sur cuivre.

Hauteur 1 pied 8 pouces, largeur 2 pieds 4 pouces.

Le génie des grands artistes se manifeste surtout dans le choix des sujets. Combien d'hommes ont tenu le pinceau pendant toute leur vie, sans se douter que tel trait historique ou fabuleux, ne convenoit pas à la peinture, quoiqu'il fut très-intéressant en récit! l'action, l'action seule, et une action grande, pathétique ou terrible, voilà ce qui convient à un art qui n'a qu'un moment à exprimer et qui ne s'adresse à l'imagination que par l'organe de la vue. Rubens doué d'un jugement exquis, fortifié par d'excellentes études, est l'un des maîtres qui, sous ce rapport, méritent le plus d'éloges.

Ce tableau en est une preuve évidente. Le sort funeste du vertueux fils de Thésée offroit aux peintres comme aux poëtes plusieurs situations intéressantes : Rubens a choisi la plus terrible. Inspiré par la lecture d'Euripide, et même de Sénèque le tragique, chez lequel le récit de la mort d'Hyppolite est plus étendu que dans la tragédie grecque, Rubens, qui ne pouvoit connoître les admirables vers de Racine, n'en a pas moins exposé avec une effrayante énergie le moment décisif d'une si grande catastrophe. Dirigeons les regards des lecteurs vers cette composition éminemment poëtique. Le monstre armé de cornes mena-

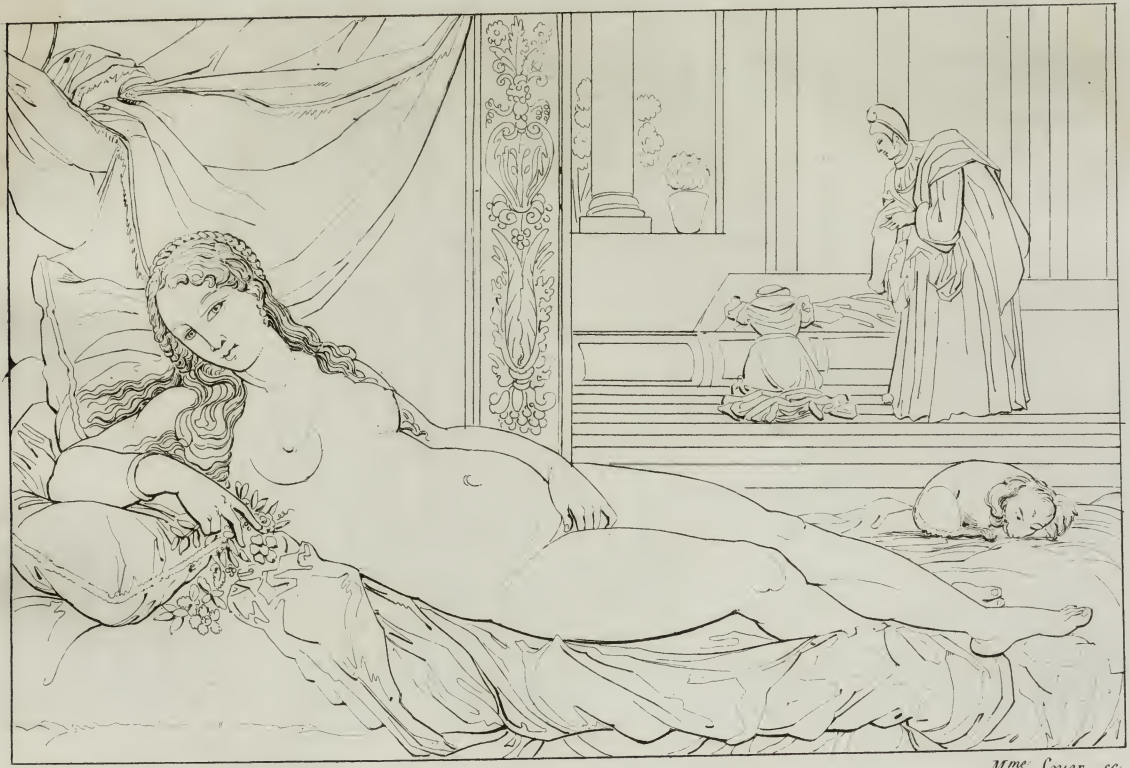
çantes, s'élance sur les coursiers : ils s'effraient, le char se brise, Hyppolite est renversé, et ses compagnons s'enfuient. On se rappèle une circonstance remarquable et relative aux chevaux du jeune Prince, ainsi indiquée par Racine, imitateur en ceci encore des deux poëtes ses devanciers :

« Même on dit qu'on a vu dans ce désordre affreux,
Un dieu qui d'aiguillons pressoit leurs flancs poudreux. »

A ce Dieu, qui ne peut être que Neptune lui-même, Rubens a substitué un Triton, ministre de ses ordres, qui par le son de sa conque, augmente à la fois la fureur du monstre et l'effroi des coursiers.

Ce tableau, d'une très-petite proportion, est peint sur cuivre et bien conservé. Tout porte à croire que Rubens, qui dans ses grands ouvrages s'est souvent fait aider par d'habiles élèves, a pris plaisir à exécuter seul ce morceau précieux; du moins sa parfaite exécution confirme cette conjecture. Ceux à qui les compositions des grands maîtres sont familières reconnoîtront sans doute que l'Hyppolite est une imitation d'un *Tytie dévoré par le vautour*, ouvrage de Michel-Ange. Cette remarque n'ôte rien au mérite de la figure de Rubens. Il étoit digne d'apprécier le grandiose et l'énergie de l'illustre Florentin, et d'ajouter aux conceptions de cet immortel artiste la magie de sa couleur tout à la fois harmonieuse et brillante.

Ce tableau a été gravé en Angleterre, par *Anker Smith.* Transporté depuis quelques années de France à Londres, il fut acheté par le feu Duc de Bedfort, l'un des Seigneurs Anglais qui savoient faire le meilleur emploi d'une fortune immense.



Titien pinx^t.　　　　M^me. Soyer sc.

Vénus.

Titien Vicelli, École Vénitienne.

1477 ~~~~~~~~~~~~~~~~~~~~~~~~~~~~~~~~~~ 1576.

VÉNUS COUCHÉE.

Tableau de la galerie de Florence, peint sur toile.

Environ 3 pieds, 8 pouces de haut sur 5 pieds de large.

La galerie de Florence possède deux tableaux du Titien, représentant Vénus couchée. L'un, connu sous le nom de la *Vénus au Hibou*, sera l'objet de l'article suivant; l'autre, dont nous nous occupons et qui est le plus parfait des deux, passe pour être le portrait d'une femme aimée du duc d'Urbin. Il y a lieu de croire que le Titien exécuta ce tableau vers 1543, époque où il peignit le portrait de la duchesse d'Urbin, qui se voit également dans la galerie de Florence. Il suffit de considérer la grande uniformité de style, la manière dont les chairs sont traitées, et l'introduction du petit chien qui fut évidemment copié dans l'un et l'autre tableau, d'après le même modèle, pour être convaincu que ces deux peintures furent exécutées dans le même temps et dans le même lieu.

Le Titien n'ayant pas eu l'intention de peindre la mère des amours, on ne doit pas être étonné de n'apercevoir près de cette charmante figure aucun des attributs qui la caractérisent. Quoi qu'il en soit, son attitude et son expression voluptueuses, sa beauté surprenante motivent assez le nom de *Vénus* qui lui a été donné, pour que le spectateur ne soit pas tenté de le lui ôter, quand même le véritable personnage qu'elle représente viendroit à être connu.

Ce n'est pas sans raison que les historiens de l'art ont comparé ce tableau merveilleux aux plus belles productions des Grecs. Sous le rapport du dessin, cet éloge est exagéré ; mais il est impossible que pour la suavité du pinceau, la flexibilité de ces chairs où le sang circule, et l'effet magique produit par le contraste de ce corps blanc et délicat avec les étoffes fines et d'une blancheur éclatante sur lesquelles il repose ; il est impossible disons nous que les Appelles, les Xeuxis et tous les peintres de l'antiquité aient rien produit de supérieur.

Il n'existe pas d'estampe de ce tableau.

32,

Titien pinx.t M.me Soyer sc.

Vénus au Hibou

VÉNUS AU HIBOU.

Tableau de la galerie de Florence.

Hauteur 4 pieds 3 pouces 6 lignes, largeur 6 pieds 1 pouce 10 lignes.

Ici le Titien semble bien avoir eu l'intention de peindre la mère des amours. Le carquois et les flèches qui sont auprès d'elle, l'enfant ailé qui la caresse, et les fleurs qu'elle tient dans sa main, viennent à l'appui de cette conjecture. Mais que penser de cet oiseau sinistre, tout-à-fait étranger au sujet, et de ce petit chien que le Titien a introduit dans plusieurs de ses portraits ? Cette Vénus pourroit bien être aussi un portrait, et peut-être même celui de la duchesse d'Urbin dont le Hibou semble rappeler l'origine et les armoiries. Le peu de noblesse de la tête de cette Vénus prouve du moins que le Titien a été obligé de copier son modèle.

Quoique ce tableau soit inférieur au précédent pour l'élégance des formes, la pureté du dessin, la douceur et la transparence des teintes, la finesse des touches, et que le dessin des extrémités manque de correction, il n'en est pas moins une des plus célèbres productions du Titien. On y retrouve dans toute sa vigueur cette vivacité et ce brillant de coloris qui appartiennent exclusivement au plus grand des coloristes. Ce rideau violet, ce coussin blanc placé dans la demi-teinte, ce paysage, touchés convenablement pour faire ressortir le sujet principal, contribuent puissamment,

par leur opposition avec le nu de la figure, à lui donner beaucoup d'éclat et de relief.

Cette Vénus et la précédente firent partie des tableaux choisis, qui d'Urbin furent transportés à Florence, et dont les archives du Musée de cette dernière ville conservent l'inventaire.

Il a été gravé par *Massard* de l'Académie de peinture, pour l'ouvrage que Masquelier a publié sur la galerie de Florence.

33,

Vandyck pinx.t M.me Soyer sc.

La S.te Généalogie.

Antoine Vandyck, École Flamande.

1599 ~~~~ 1641.

LA SAINTE GÉNÉALOGIE.

Tableau de la galerie royale de Berlin, peint sur toile.

Hauteur 3 pieds 9 pouces, largeur 4 pieds 6 pouces.

On ne peut douter que ce tableau n'ait été commandé à Vandyck par un de ces amateurs peu scrupuleux et auxquels il faut attribuer ces anachronismes, ces défauts de costume qu'on trouve fréquemment dans les productions de tant d'artistes distingués. Si le peintre eut été maître du choix de son sujet, il se seroit sans doute abstenu de traiter celui-ci qui, outre sa singularité, présentoit de grandes difficultés à vaincre pour être nettement exprimé.

Adam et Ève, le prophète Roi, Marie et son fils, sont ici réunis, non sans étonnement, pour expliquer une généalogie de 4000 ans. On ne peut mieux comparer ce tableau qu'à ces dialogues des morts où des personnages séparés l'un de l'autre par des siècles et des climats différens, conversent ensemble comme s'ils étoient contemporains et habitans d'un même pays. Marie fait voir à Adam et Ève et au roi David, ce Rédempteur qui devoit naître de la race d'Abraham, suivant la promesse de Dieu. Ève semble lui témoigner le regret qu'elle éprouve d'avoir, par sa désobéissance, nécessité la venue du Messie; mais par une adresse singulière l'artiste a su lui faire exprimer à la fois et son repentir et la joie qu'elle éprouve à la vue du sauveur de sa postérité. Marie, d'un regard doux et compatissant, accueille la repentante avec une sorte de dignité; Jésus,

sans offrir cette beauté idéale que Raphaël auroit su lui imprimer, a tous les charmes et la naïveté de l'enfance. Il fait un mouvement en arrière et paroît effrayé à la vue d'Adam dont la figure est peut-être un peu trop rébarbative. Enfin David, la couronne sur la tête et en grand costume oriental, contemple avec satisfaction les deux êtres chéris qu'il attendoit depuis si long-temps. C'est un beau vieillard ayant cette physionomie judaïque qui convient au sujet.

La tête d'Ève, ornée d'une chevelure blonde a infiniment de charme et de grâce, et l'on voit, avec une sorte de peine, les belles formes de son corps, meurtries par la draperie grossière dont elle est enveloppée.

Vandyck s'est montré ici comme ailleurs grand coloriste. Il a tiré le parti le plus heureux des oppositions que lui offroit la différence d'âge et de sexe de ses personnages, et ce tableau n'est pas moins admirable sous le rapport de la vérité que sous celui de la variété des teintes et des effets. La tête de David est chaudement peinte, celle d'Adam, avec son teint bazané, son œil noir et perçant, sa moustache et son regard presque farouche, offre un singulier contraste avec celles d'Ève et de Marie, et surtout avec le corps de l'Enfant Jésus dont les teintes sont d'une fraîcheur et d'une harmonie inimitables. Les extrémités de toutes ces figures méritent aussi les plus grands éloges, elles sont soignées comme dans les plus beaux portraits du maître, principalement les mains de Marie et celle qu'Ève pose sur son sein.

Nous ne croyons pas que ce tableau ait été gravé.

An. Vandyck pinx.t *M.me Soyer sc.*

Descente de Croix.

Antoine Vandyck, École Flamande.

1599 ~~~~~~ 1641.

DESCENTE DE CROIX.

Tableau de la galerie royale de Berlin, peint sur toile.

Hauteur 7 pieds 2 pouces, largeur 5 pieds 6 pouces.

Ce tableau est sans contredit du meilleur temps de Vandyck qui, pour réparer sa fortune délabrée par ses prodigalités, fut contraint, vers la fin de sa carrière, de changer sa manière soignée en une plus expéditive et moins étudiée.

Le corps du Christ est admirable pour le relief, d'un dessin correct et choisi, et d'une vérité parfaite dans son ensemble comme dans ses détails. La tête seulement laisse à désirer plus de noblesse, l'expression de la douleur y est trop sentie. St. Jean, placé dans l'ombre, regarde tristement le Ciel. Il semble interroger le Très-Haut, et attendre l'effet de la résurrection promise. Sa tête, d'un beau caractère, porte l'empreinte de cette douceur qu'une tradition constante et les tableaux des plus grands maîtres donnent à ce disciple chéri du fils de Dieu. La figure de la Madelaine n'est pas très-heureuse, malgré la douleur empreinte sur ce visage charmant qu'ombrage une belle chevelure dorée, elle est un peu gigantesque et offre quelque chose de bizarre dans son ensemble.

Quant à la Vierge, son attitude est peut-être un peu outrée. Ainsi que beaucoup d'artistes célèbres, Vandyck l'a représentée trop jeune pour avoir pu donner le jour à un fils mort à 33 ans. Michel-Ange lui-même a fait cette méprise, si c'en est une, dans le groupe de la Vierge tenant sur ses genoux le Christ mort, qu'il fit pour Saint Pierre de Rome. Un jour qu'un de ses amis lui en faisoit l'objection : «Cette mère fut une Vierge, répondit fière-

» ment Michel-Ange, et vous savez que la chasteté de l'âme
» conserve la fraîcheur des traits. Il est de même probable
» que le Ciel, pour rendre témoignage de la céleste pureté
» de Marie, permit qu'elle conservât le doux éclat de
» la jeunesse, tandis que, pour marquer que le Sauveur
» s'étoit réellement soumis à toutes les misères humaines,
» il ne falloit pas que la divinité nous dérobât rien de ce
» qui appartient à l'homme. C'est pour cela que la Vierge
» est plus jeune que son âge, et que je laisse au Sauveur
» toutes les marques du sien (1). »

Vandyck, comme dans un autre de ses tableaux gravé, tome 6me, page 29 des Annales du Musée de France, a introduit un Ange dans sa composition. Outre que l'attitude et la douleur de cet enfant sont d'une vérité parfaite et ajoutent à l'intérêt du sujet, cette figure offre une heureuse opposition de teinte avec celle du Christ, et contribue singulièrement au mérite de l'effet général.

Terminons cet article par une remarque qui tend à prouver que Vandyck, accoutumé à rendre la nature, ne s'écarta jamais de la vérité, même lorsqu'il eut à représenter de ces effets extraordinaires pour lesquels on ne peut consulter le modèle. Par exemple, les mains de son Christ, jusques vers le milieu du bras, sont d'un livide noirâtre, tandis que les pieds, les jambes et le torse sont d'une teinte plus brillante; parce que, dans un crucifié, les mains doivent mourir avant le reste du corps.

Ce tableau, qui décora long-temps le maître-autel de l'église de Saint-Gilles à Nuremberg, a été gravé à l'eau-forte par *J. Théophile Prestel*, peintre.

---

(1) Voyez la vie de Michel-Ange, par Condivi, page 32.

M.me Soyer sc.

Les Lutteurs.

LES LUTTEURS.

Groupe en marbre, de la galerie de Florence.

Ces figures ont un peu moins de 5 pieds.

La dénomination *des Lutteurs*, sous laquelle ce célèbre groupe est connu, ne présente à l'esprit que des personnages ignorés, des pancratiastes de profession. Nous nous plaisons à y voir, comme Winckelmann, deux enfans de Niobé s'exerçant dans la plaine où ils furent victimes de la vengeance de Latone, et succombèrent sous les flèches d'Apollon. Cette opinion paroît d'autant plus probable que ce groupe fut trouvé en 1583 devant St. Jean de Latran et au même lieu où furent découvertes, à peu-près dans le même temps, les autres statues de la famille de Niobé.

De tous les monumens de sculpture antique qui nous sont parvenus, celui-ci est peut-être le mieux conservé. Il est le seul du moins dont les pieds et les mains n'aient eu besoin que de légères restaurations. Le nez, les doigts, les orteils et le bras droit de la figure supérieure ainsi que toute la base sont modernes, mais tout le reste du groupe est antique.

On distingue nettement dans ces deux Lutteurs l'action forcée mais volontaire de l'un de l'action forcée mais involontaire de l'autre. Celui qui terrasse son adversaire présente dans toutes les parties de son corps cette exagération réfléchie, ces contractions raisonnées, que la nature produit en pareil cas. Le rival terrassé est, au contraire, dans une contorsion convulsive. Une partie de son estomac comprimée sur sa cuisse, son bras droit fortement retourné en arrière et

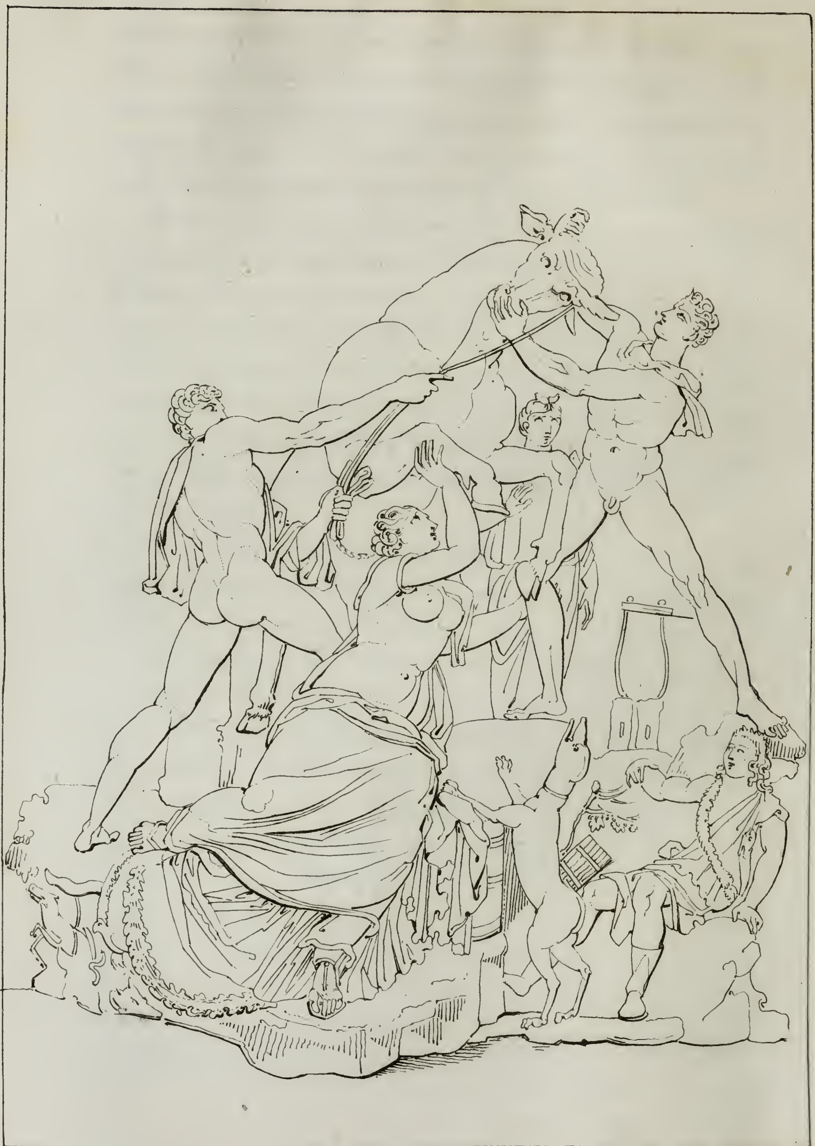
roidement étendu, présentent ces accidens auxquels on ne s'accoutume point; mais qu'on doit admirer ici, parce qu'ils sont motivés, qu'ils n'altèrent pas la solidité des parties violentées et que, si les muscles ont perdu leur place naturelle, les os ont conservé leur forme et leurs effets.

On ne sauroit non plus trop admirer cette merveilleuse vivacité que le sculpteur a su imprimer à toutes les parties du corps de ses deux athlètes, et la noblesse du dessin; mais on se demande pourquoi les têtes paroissent si calmes, lorsque le sujet autorisoit et exigeoit peut-être l'expression la plus vive et la plus prononcée. Pour expliquer ce contre-sens apparent, on est réduit à se rappeler le système des artistes grecs qui craignoient avant tout d'altérer la beauté de leurs figures.

On a cru long-temps que ce groupe étoit celui qui, du temps de Pline, se voyoit à Pergame, et dont Cephisodore fils de Praxitèle étoit l'auteur. Cette assertion pourroit être contestée; car, selon Pline, le sculpteur avoit su imprimer aux chairs de ses figures une telle mollesse que les mains des combattans paroissoient y entrer; beauté qu'on chercheroit vainement dans le groupe de Florence.

Ce groupe qui s'est vu long-temps à la Ville Médicis, est présentement réuni aux autres figures de la famille de Niobé qui sont à Florence. Il a souvent été gravé avec succès. On en trouve des gravures dans le Mus. Flor. pl. 73, 74. Maffei *Raccotta, de statuis* N°. 29. Perrier 35, 36. Episcop. 18, 22, où il est très-bien figuré. Mais la meilleure gravure est celle que *Langlois* a exécutée pour le Musée de Florence, publié par Masquelier.

36.



Mme Soyer sc.

Le Taureau Farnèse.

LE TAUREAU FARNÈSE.

Groupe en marbre de la collection royale de Naples.

Hauteur 12 pieds, largeur 9 pieds 4 pouces.

Cet immense groupe représente un trait de l'histoire grecque, antérieur à l'époque du siége de Troye, c'est-à-dire un de ces faits dans lesquels la fable et la vérité ont dû se confondre et qu'il est impossible de soumettre à une critique exacte. Il représente un trait de vengeance barbare, fort convenable aux temps dits héroïques. Antiope femme de Lycus, Roi de Thèbes, fut séduite par Jupiter et eut de lui deux enfans, Zéthus et Amphion. Lycus ne reçut point avec la résignation convenable l'honneur que le souverain des Dieux avoit fait à sa couche. Il répudia l'amante de Jupiter, et épousa Dircé. Les fils d'Antiope lorsqu'ils furent hommes, attachèrent leur belle-mère aux cornes d'un Taureau fougueux, et la firent ainsi périr d'une mort affreuse.

C'est ce dernier trait que les sculpteurs Apollonius et Tauriscus, nés à Tralles en Lydie, ont représenté. Les trois personnages principaux sont faciles à reconnoître au premier coup d'œil; et pour distinguer les deux frères, une Lyre est représentée au-dessous d'Amphion.

Les autres figures aussi bien que les accessoires ont exercé la sagacité des antiquaires et ne leur ont fourni aucune conjecture satisfaisante. Si la femme que l'on aperçoit de l'autre côté du groupe est Antiope, il faut

convenir qu'elle paroît là bien étrangère à l'action; et que celle du jeune homme assis ne sauroit représenter Lycus, comme se l'est imaginé Gronovius.

L'opinion de M. Heyne nous paroît la plus vraisemblable. Ce savant pense que ce monument n'est plus tel qu'il existoit du temps de Pline; que non-seulement beaucoup de figures ont été restaurées, mais qu'on a aussi changé l'ensemble et la disposition du groupe en y ajoutant plusieurs autres figures et en le surchargeant d'accessoires. Ces changemens lui semblent devoir être rapportés à différentes époques. D'abord au temps où il a été transporté des édifices d'Asinius Pollio dans les bains de Caracalla, ensuite lorsqu'on l'y découvrit sous Paul III, et qu'on le prit pour un Thésée domptant le Taureau de Marathon; enfin il croit qu'on a fait encore de nouveaux changemens quand on commença à y voir l'histoire de Dircé. M. Heyne fonde son opinion sur ce que Pline dit: *Amphion, Zéthus, Dircé et un Taureau, le tout d'une seule pièce.* Il pense d'ailleurs que cet auteur n'auroit pas manqué de faire mention d'Antiope et de Lycus, de la grandeur de la montagne, ainsi que des accessoires qu'on y voit. La montagne lui paroît donc avoir été un ouvrage séparé, qui y aura été adapté par l'artiste chargé de placer les ouvrages d'art qui devoient décorer les Thermes de Caracalla, afin de donner une position plus élevée aux figures d'Amphion et de Zéthus et au Taureau. Si l'on admet ce fait, il sera facile alors d'expliquer la figure qui porte une guirlande de feuilles de vigne, ainsi que le thyrse, les festons et tous les accessoires bachiques sculptés dans les parties superflues du marbre et dont on a voulu motiver la conservation.

Ce groupe célèbre est presque généralement considéré aujourd'hui comme une production moderne; c'est-à-dire

que les parties réparées ou refaites en entier sont si considérables, que ce qui est véritablement antique échappe aux yeux de la plupart des connoisseurs. Nous allons faire connoître brièvement ce qui appartient aux artistes grecs et ce qui est ouvrage de restauration.

Bapt. Bianchi, sculpteur Milanais qui n'avoit aucune connoissance du style antique, fut chargé sous Paul III, de rassembler les débris de ce groupe et de les rétablir. Il eut à réparer la tête, les bras et le sein de Dircé, jusques vers le nombril, la tète et les bras d'Antiope et beaucoup d'accessoires. Il eut à refaire entièrement les têtes, les bras et les jambes d'Amphion et de Zéthus, dont les deux torses et une seule jambe étoient tout ce qu'on avoit retrouvé. Les jambes du Taureau et la corde avec laquelle il est retenu sont également modernes. Lorsque Ferdinand IV fit transporter ce groupe de Rome à Naples, où il se voit depuis 1788, il éprouva des dommages considérables qui nécessitèrent de nouvelles restaurations. Elles ne furent pas plus heureuses que les précédentes.

Si l'on considère ce groupe fameux sous le rapport de la difficulté vaincue, il nous prouve plus encore que l'Atalante, le Gladiateur combattant, et le Laocoon, que les anciens statuaires n'ont pas toujours éludé les traits d'exécution pénibles et dangereux. En effet cette immense composition, trouvée toute entière dans un seul bloc de marbre, si c'est celle dont a parlé Pline, présente des merveilles de mécanisme aussi périlleuses que la sculpture puisse en hasarder. Mais si l'on examine en particulier ce qui reste d'antique dans ce groupe, comme la figure d'Antiope, l'expression de la tête et des bras du jeune bacchant assis et qui paroît saisi de frayeur à la vue du châtiment de Dircé, on sera convaincu que ce groupe

n'étoit pas seulement recommandable sous le rapport de la difficulté de son exécution, mais qu'il présentoit des beautés du premier ordre qui durent mériter à leur auteur l'honorable mention qu'en fait Pline. Sous le rapport de la composition l'ouvrage n'est pas exempt de reproches, les figures ne s'y groupent pas assez. Le jeune homme assis est d'une trop petite proportion par rapport aux autres figures. Antiope est un personnage dépourvu d'action; enfin, la multiplicité des accessoires qui ne semblent être là que pour augmenter le nombre des objets exécutés dans le même bloc de marbre, nuisent à la simplicité et au grandiose de la composition. Mais, comme nous l'avons dit, ce groupe paroît avoir subi des changemens considérables dont le mauvais effet ne peut être attribué aux artistes grecs.

Le Taureau Farnèse, ainsi appelé parce qu'il fut longtemps placé à Rome, dans le vestibule du palais Farnèse, a été gravé souvent et presque toujours avec quelques variantes. On le trouve dans les Recueils de Maffei, Rossi, Perrier, Sandrardt, Piranesy, etc. Les figures données par Rossi et Piranesy sont les meilleures. Cette dernière est gravée par *François Piranesy*.

TABLE PROVISOIRE

DE LA PREMIÈRE LIVRAISON.

PEINTURE.

Albane.

1 LA DANSE DES AMOURS. — *De la galerie de Milan.*

Fra-Bartholommeo.

2 PURIFICATION DE LA VIERGE. — *Du musée de Vienne.*

Paris Bordone.

3 ASSOMPTION DE LA VIERGE. — *De la galerie de Milan.*

Augustin Carrache.

4 NARCISSE. — *De la galerie de Lucien Bonaparte.*

Annibal Carrache.

5 LA SAINTE FAMILLE. — *De la galerie de Florence.*
6 LA SAINTE VIERGE, JÉSUS ET SAINT JEAN.—*Gal. de Flor.*
7 LA SAMARITAINE. — *Galerie de Milan.*
8 LES SAINTES FEMMES AU TOMBEAU DE J.-C. — *Galerie de Lucien Bonaparte.*

Louis Carrache.

9 LA MADELAINE. — *De la galerie de M. Hope.*
10 LA STE. FAMILLE.—*De la collec. du comte de Grosvenor.*

Le Corrège.

11 LA VIERGE, JÉSUS ET SAINT JEAN.—*Gal. Luc. Bonaparte.*

Coëllo.

12 SAINT PIERRE D'ALCANTARA, MARCHANT SUR LES EAUX. —*De la galerie d'Eugène Beauharnais.*

Dominiquin.

13 LA MADELAINE.—*De la collec. de M. Hougton Clarke.*

Le Guerchin.

14 ENSEVELISSEMENT DE SAINTE PÉTRONILLE. — *Musée du Capitole.*
15 LA VIERGE ET L'ANGE. — *Galerie de Florence.*
16 LA ROBE DE JOSEPH. — *Collect. du comte de Grosvenor.*
17 LE SOMMEIL D'ENDYMION. UNE SYBILE. —*Gal. de Florence.*
18 APOLLON ÉCORCHE MARSYAS. — *Galerie de Florence.*

Le Guide.

19 LES SAINTS PROTECTEURS DE LA VILLE DE BOLOGNE. — *Galerie de Lucien Bonaparte.*

20 ENTREVUE DE ROGER ET DE FLEUR D'ÉPINE PRÈS D'UNE FONTAINE. — *Galerie de Florence.*

Luc Jordana.

21 ENLÈVEMENT DE DÉJANIRE. *De la galerie de Florence.*

22 TRIOMPHE D'AMPHITRITE. — *De la galerie de Florence.*

Lairesse.

23 UNE NYMPHE FAIT DANSER DES ENFANS. — *Galerie de Louis Bonaparte.*

24 ABRAHAM REÇOIT CHEZ LUI TROIS ANGES. — *Galerie de Lucien Bonaparte.*

Michel-Ange.

25 COPIE DU CARTON DE PISE.— *Cabi. de M. Th. W. Coke.*

Murillo.

26 { LA SAINTE FAMILLE. — *De la collection de M. Hope.*
LE DIEU PASTEUR. — *De la collection de M. Clarke.* }

27 APPARITION DE LA VIERGE A JEAN, PATRICE DE ROME, ET A SON ÉPOUSE.—*De la collect. du roi d'Espagne.*

Raphaël.

28 LA VIERGE AU CHARDONNERET. — *Galerie de Florence.*

Reynolds.

29 { HERCULE ENFANT, ÉTOUFFANT DES SERPENS. — *De la collection du comte de Fitz-William.*
VÉNUS ET L'AMOUR. — *De la collect. du comte d'Upper-Ossory.* }

P. P. Rubens.

30 LA MORT D'HYPPOLITE.—*Collection du duc de Bedfort.*

Titien.

31 VÉNUS COUCHÉE. — *De la galerie de Florence.*

32 VÉNUS AU HIBOU. — *De la galerie de Florence.*

Vandick.

33 LA SAINTE GÉNÉALOGIE. — *Galerie royale de Berlin.*

34 DESCENTE DE CROIX.—*De la galérie royale de Berlin.*

SCULPTURE ANTIQUE.

35 LES LUTTEURS, *groupe en marbre.* — *Gal. de Florence.*

36 LE TAUREAU FARNÈSE, *groupe en marbre.* — *De la Collection du roi de Naples.*

PROSPECTUS.

CHOIX
DE TABLEAUX ET STATUES
DES
PLUS CÉLÈBRES MUSÉES
ET CABINETS ÉTRANGERS :
OU

Recueil de Gravures au trait, d'après les Tableaux des Grands-Maîtres de toutes les Écoles; et les Monumens de Sculpture ancienne et moderne le plus remarquables, sous le rapport de l'Art, conservés dans les divers Musées étrangers, et les plus célèbres Collections particulières, avec des Notices historiques et critiques.

PAR UNE SOCIÉTÉ D'ARTISTES ET D'AMATEURS.

Ouvrage classique destiné à servir de suite et de complément aux *Annales du Musée de France,* publiées par C. P. Landon.

Cet Ouvrage formera douze volumes *in*-8°, distribués chacun en deux livraisons de 36 planches, et d'environ 80 pages de texte historique et critique. Les Notices annexées à chaque gravure seront de 2, 4 ou 6 pages, suivant l'importance de l'objet décrit. Elles indiqueront,

autant que possible, les dimensions exactes des diverses Peintures et Sculptures; leur état de conservation, de quelle Collection elles font partie; et les meilleures Gravures, tant anciennes que modernes, exécutées d'après ces mêmes Tableaux et Statues.

La première Livraison paraîtra le 15 janvier 1819; les autres se suivront régulièrement de trois en trois mois.

Le prix de chacune est de 9 fr. pour Paris, et 9 fr. 75 c. franc de port dans les Départemens.

Les personnes qui souscriront avant le mois d'avril 1819, époque de la publication de la seconde Livraison, conserveront leur rang d'inscription pour la distribution des épreuves de tous les volumes suivans.

On souscrit à Paris, chez *Treuttel* et *Würtz*, libraires, rue de Bourbon, n°. 17; à Londres et à Strasbourg, même maison de commerce.

PLAN ET BUT DE L'OUVRAGE.

Il n'en est pas des grandes Collections étrangères comme du Musée de France. La plupart n'ont jamais été gravées, et aucune, si l'on en excepte la Galerie de Dusseldorff, ne l'a été entièrement.

Pour apprécier l'utilité du Recueil que nous offrons au public, il suffit de jeter un coup d'œil sur les mutations et les déplacemens considérables qui ont eu lieu depuis 25 ans dans les productions des beaux-arts. Peu de grandes Collections étrangères sont restées intactes, quelques-unes se sont enrichies; d'autres, jadis très-célèbres, ont disparu totalement. De ce nombre sont celles de *Dusseldorff*, dont les principaux restes sont à Munich; de *Houghton*, passée de Londres en Russie; du *Palais-Royal*, ou du Duc d'Orléans, disséminée dans les Cabinets des riches seigneurs de l'Angleterre et de la Russie. Des débris de ces Collections, et d'une grande quantité de Tableaux tirés des Eglises et autres Monumens religieux, ou livrés au commerce et recueillis en Italie, en Allemagne, en Hollande, en Flandres, et principalement en Espagne, dans ces dernières années, se sont formées de nouvelles et nombreuses Galeries. Si quelques-unes, comme celle de la Malmaison, ont éprouvé à leur tour les vicissitudes des événemens, il en est qui rivalisent avec les plus célèbres parmi les anciennes.

Celles de Lucien Bonaparte, du comte de Stafford, de Sommariva et autres le prouvent évidemment.

Notre intention n'étant pas de donner le Catalogue figuré et complet de tous les Musées ou Cabinets de Peinture et de Sculpture formés à l'Etranger, nous n'admettrons que les chefs-d'œuvre de tout temps recommandables par leur mérite et le nom de leurs auteurs ; et les productions des artistes du second ordre, lorsquelles seront originales, et marquées du sceau du véritable talent. Ainsi, les productions de l'enfance de l'art, et celles qui parurent aux époques de sa décadence, en seront exclues. Dans les grandes Collections, elles servent à faire connaître les progrès de l'art; ici, elles seraient déplacées.

Les Paysages et Tableaux de genre n'occuperont qu'une très-petite place dans notre Recueil. Leur principal mérite ne consistant, le plus souvent, que dans le coloris, l'entente de la perspective et le précieux de l'exécution, ils seraient de peu d'intérêt présentés au simple trait. Nous ne ferons graver que les plus capitaux de chaque maître, et principalement ceux qui, jusqu'ici, ont été inédits ou peu connus.

Pour donner un nouveau degré d'intérêt et d'utilité à notre Ouvrage, nous indiquerons les meilleures Gravures anciennes et modernes exécutées d'après les Peintures et les Sculptures dont nous donnerons le trait. Nous fournirons par-là des renseignemens utiles à ceux qui forment des Collections d'Estampes, ou qui voudront avoir une idée plus complète des chefs-d'œuvre dont nous aurons parlé.

Craignant que les nombreux matériaux que nous avons déjà recueillis à ce sujet, ne soient pas assez complets pour nous permettre de donner de suite, et sans lacune, toutes les productions remarquables d'un même Musée, ou d'un même maître, nous ne suivrons aucun ordre systématique dans nos publications; nous entremêlerons les écoles, les maîtres, les Musées et les Galeries particulières. Cette méthode, qui jetera une piquante variété dans nos publications, ne nuira en rien à l'ordre que réclame un Ouvrage de cette nature. Des tables générales, rédigées d'après différens modes de classification, et livrées avec le douzième et dernier volume, donneront à chaque Souscripteur la faculté de disposer son exemplaire comme il le jugera convenable. Ces tables seront ainsi conçues :

La première contiendra toute la Sculpture, divisée en

ancienne et moderne. Les sujets, pour les Monumens anciens, seront rangés par ordre alphabétique de titre; et, pour les modernes, par ordre alphabétique d'auteurs, avec l'indication de l'école à laquelle chaque maître appartient.

La seconde table réunira toutes les productions de la Peinture. Les maîtres y seront classés par école, et leurs noms par ordre alphabétique.

Dans la troisième, toutes les écoles seront confondues; et les maîtres rangés chronologiquement, en indiquant cependant l'école à laquelle chacun appartient, afin qu'on puisse embrasser d'un coup d'œil les artistes qui ont brillé à une même époque dans toutes les contrées de l'Europe.

La quatrième table réunira toutes les productions tirées d'un même Musée ou d'une même Galerie.

Enfin, la cinquième contiendra la liste alphabétique avec l'indication de la naissance et de la mort de tous les Graveurs cités dans l'Ouvrage, avec le renvoi aux divers articles où il aura été parlé d'eux.

Pour que ces diverses classifications puissent s'opérer sans aucun obstacle, tous les articles seront séparés. Ils ne porteront aucune pagination; mais bien, en caractères très-apparens, le nom de l'artiste, la date de sa naissance, celle de sa mort, et l'école à laquelle il appartient. Toutes ces tables ne pouvant être utiles à la fois, il ne sera imprimé de chacune que le nombre demandé. Les Souscripteurs qui retireront tous les volumes au fur et à mesure de leur publication, recevront ces tables générales sans rétribution; mais ceux qui négligeront de remplir cette condition les payeront au prix qui alors sera fixé.

Nous avons exprimé notre désir de rattacher ce Recueil à celui des *Annales du Musée de France;* c'est assez dire que nous nous abstiendrons de répéter dans l'un ce qui aura été publié dans l'autre. Ainsi la réunion de ces deux Recueils, exécutés à peu près sur le même plan, par les mêmes artistes et du même format, offrira l'ensemble le plus complet, le plus varié, le mieux choisi des productions recommandables dans les deux grands arts.

L.-E. HERHAN, Imprimeur-Stéréotype, Breveté de S. A. R. Mgr. Duc de Berry, rue Servandoni, n°. 13.

TABLEAUX ET STATUES

DES

PLUS CÉLÈBRES MUSÉES

ET CABINETS ÉTRANGERS.

L.-É. HERHAN, IMPRIMEUR-STÉRÉOTYPE,

BREVETÉ DE S. A. R. M^{gr}. DUC DE BERRY,

rue Servandoni, près Saint-Sulpice, n°. 13.

CHOIX
DE TABLEAUX ET STATUES
DES
PLUS CÉLÈBRES MUSÉES
ET CABINETS ÉTRANGERS.

Recueil de Gravures au trait, d'après les Tableaux des Grands-Maîtres de toutes les Écoles; et les Monumens de Sculpture ancienne et moderne le plus remarquables sous le rapport de l'Art, conservés dans les divers Musées étrangers, et les plus célèbres Collections particulières; avec des Notices historiques et critiques.

PAR UNE SOCIÉTÉ D'ARTISTES ET D'AMATEURS.

Ouvrage classique destiné à servir de suite et de complément aux *Annales du Musée de France*, publiées par C. P Landon.

PARIS,

Chez TREUTTEL et WÜRTZ, Libraires,
rue de Bourbon, n°. 17;
à Strasbourg et à Londres, même Maison de commerce.

1819.

37.

André del Sarte pinx! M.me Soyer sc.

La Vierge, Jésus et St. Jean.

A. Vannuchi, dit André del Sarte, École Florentine.

1488 ~~~~ 1530.

LA VIERGE, L'ENFANT JÉSUS ET SAINT JEAN.

Tableau de la Galerie de l'Ermitage, peint sur bois.

Hauteur 3 pieds 2 pouces 6 lignes, largeur 2 pieds 4 pouces 9 lignes.

Si la nature a refusé à André del Sarte la fécondité de l'imagination, elle lui a du moins inspiré cette sage retenue qui lui fit éviter de traiter des sujets au-dessus de ses forces. On ne rencontre de lui, le plus ordinairement, que des tableaux de peu de figures, où la grâce et la naïveté des expressions, le fini et le moelleux du pinceau, méritent les plus grands éloges.

La Madone que possède la Galerie de l'Ermitage, est de ce nombre. André del Sarte, qui avoit déjà souvent traité ce sujet, pour varier les expressions de celui-ci, a supposé qu'un bruit soudain vient de se faire entendre, et que la Vierge, son fils et Saint Jean, distraits de tout autre soin que de celui de découvrir le sujet de leur étonnement, le cherchent vers les spectateurs. C'est du moins ce que l'on pense à la vue de ce charmant tableau, qui se fait autant admirer par la pureté du dessin, que par l'heureuse harmonie du coloris.

La robe de la Vierge est rouge changeant en jaune, la draperie qui lui couvre une partie des épaules est grise. Le petit manteau de Saint Jean, est de ce rouge éclatant et particulier, pour lequel André del Sarte avoit une

certaine prédilection. La scène du tableau est dans une grotte.

Il a été gravé par *Bartolozzi*, artiste digne de sa grande réputation, et dont l'œuvre, l'un des plus considérables qui existent, s'est vendu jusqu'à mille liv. ster. en Angleterre, où ce graveur a exécuté la majeure partie de ses planches.

E. Barthelemy de S.t Marc pinx.t

M.me Soyer sc.

La Vierge et l'Enfant Jésus écoutent un concert d'Anges.

38.

Baccio della Porta, dit Frère Barthelemi de Saint-Marc, École Florentine.

1469 —— 1517.

LA VIERGE ET L'ENFANT JÉSUS ÉCOUTENT UN CONCERT D'ANGES.

Tableau de la Galerie de l'Ermitage, peint sur bois.

Environ 4 pieds de haut, sur 4 de large.

Le nom de *della Porta*, donné au frère Barthelemi, n'est pas, comme on pourroit le croire, celui de sa famille qui est resté inconnu. Vasari nous apprend qu'il lui vient de ce qu'il demeura très-long-temps chez un de ses parens, qui habitoit près de la *Porte de Saint Pierre Gattolini.*

Doué d'une âme douce et tendre, Baccio se plut à peindre des sujets de piété et surtout des madones. Le peu de tableaux où il représenta des figures nues, furent consumés par les flammes où il les jeta lui-même un jour de carnaval, au moment où toute la jeunesse de Florence dansoit autour des feux de joie allumés sur les places publiques. Cette action qui lui avoit été inspirée par les violentes déclamations de son ami, le fameux Dominicain Savonarole, contre le danger des peintures qui offrent des nudités aux regards de la jeunesse, fut imité par les sectateurs de ce prédicateur, et ce jour vit sacrifier à des scrupules religieux, un grand nombre de peintures et de sculptures précieuses.

Ce même Savonarole, chef du parti populaire de Florence, ayant été accusé de rébellion par les grands, et taxé d'hérésie par le clergé, pour avoir tonné contre les vices des prêtres et les excès d'Alexandre VI, le parti qui

lui étoit opposé se souleva, et voulut s'emparer de sa personne, afin de le livrer à la justice. Ses amis, pour le défendre, se réunirent aussitôt au nombre de plus de cinq cents, et s'enfermèrent dans le couvent de Saint Marc, ayant avec eux Baccio. Pendant le combat qui eut lieu bientôt, et dans lequel les défenseurs de Savonarole furent vaincus, et obligés de livrer leur protégé, le timide Baccio fit vœu d'entrer dans l'ordre de Saint Dominique, s'il échappoit au danger qui le menaçoit. En effet, dès que le frère Savonarole eût subi l'arrêt de mort prononcé contre lui, Baccio s'en alla à Prato, où il se fit recevoir frère du couvent de Saint Dominique, le 26 juillet de l'année 1500 (1).

La Madone dont nous publions le trait, est une des productions de Baccio, qui rappelle le temps où il faisoit une étude particulière des tableaux de Léonard de Vinci. On y pourroit blâmer la symétrie de la pose des quatre Anges, qui rappelle les ouvrages de la renaissance de l'art. Mais la beauté des caractères de tête, quoique trop semblables, la naïveté de leur expression, la grâce enchanteresse répandue sur le groupe de la Vierge et de son fils; enfin, le charme divin de toute cette composition, ainsi que l'heureuse harmonie du coloris, et le grand goût de draperie qu'on admire dans ce tableau, le rendent un des plus recommandables de l'œuvre de Baccio della Porta.

Ce tableau a été gravé par *Ch. Simonneau* pour le *cabinet Crozat.*

---

(1) C'est à tort que Lomazzo, dans son Traité de Peinture, livre VI, chapitre XXXV, page 366, dit que le frère Barthelemi étoit de l'Ordre de Saint Augustin.

Botticelli pinx.t

C. Normand sc.

La Calomnie d'Apelles.

Sandro Filippi dit Boticelli, Ec. Florentine.

1437 ~~~~~~~~~~~~~~~~~~~~~~~~~~~~~~ 1515

LA CALOMNIE D'APELLES.

Tableau de la Galerie de Florence, peint sur toile.

Environ 2 pieds de haut, sur 3 pieds de large.

Sous le titre que nous venons de donner à ce tableau, on est convenu de désigner une allégorie satyrique, composée par le prince des peintres Grecs. Apelles fut accusé d'avoir participé à une conjuration contre Ptolomée; un de ces guerriers que Voltaire a si bien désignés dans ce vers de sa malheureuse tragédie d'Artemire:

« Soldats sous Alexandre, et Rois après sa mort. »

Quand ils se partagèrent l'immense héritage du conquérant Macédonien, l'Egypte échut à Ptolomée. Ce fut alors qu'Apelles manqua de périr, victime de lâches délateurs. Il prouva son innocence, mais le ressentiment d'une si cruelle injure et le souvenir du danger qu'il avoit couru, l'ayant rempli d'indignation, il fit son tableau de la Calomnie; composition justement célèbre dans l'antiquité, et dont on doit s'étonner que Pline n'ait rien dit. Au reste, nous sommes dédommagés de son silence par la description que Lucien a faite de ce tableau. Elle est si nette et si précise, qu'elle a facilement servi de guide aux artistes modernes qui ont osé retracer ce même sujet; encouragés par la pensée que le chef-d'œuvre d'Apelles n'existoit plus.

Dans cette composition allégorique, la *Crédulité* désignée par des oreilles d'ânes, assise sur un trône et ayant près d'elle l'*Ignorance* et le *Soupçon*, ses dignes conseillers, accueilloit avec empressement la *Calomnie*, qui, richement parée et armée d'une torche, traînoit près d'elle par les

cheveux l'*Innocence*, caractérisée par un foible enfant qui élevoit ses mains vers le ciel. L'*Envie*, au teint livide et au visage décharné, dirigeoit la marche de la Calomnie, que la *Fraude* et l'*Artifice* s'empressoient de parer. Un peu plus loin, le *Repentir*, en vêtemens de deuil, jetoit un douloureux regard sur la *Vérité*, qui s'avançoit dans le lointain, belle de ses seuls attraits, et n'ayant aucun voile qui les dérobât aux yeux.

Le genre de l'allégorie essentiellement froid, et si souvent obscur, a paru avec raison répréhensible à un grand nombre de critiques; cependant les plus sévères se sont accordés à louer le sujet et la composition de la Calomnie d'Apelles. La raison en est évidente, et mérite d'être remarquée. Toutes les figures de ce tableau étant allégoriques, il n'offre point la réunion choquante de personnages réels et d'êtres fantastiques. Il rentre dans le genre des compositions purement mythologiques. Ainsi, sans qu'il en coûte rien à la raison, le goût peut approuver la morale ingénieuse du peintre, son esprit, et même ce qu'il y a de sublime dans ses idées; car les figures du Repentir et de la Vérité furent véritablement inventées par le génie, et appartiennent aux plus hautes conceptions de l'art. Peut-être les longues oreilles de la Crédulité, forment-elles une sorte de disparate avec la noblesse des autres figures, mais il étoit impossible de caractériser autrement ce personnage; et la fable bien connue de Midas, sembloit avoir d'avance indiqué à l'artiste le parti qu'il devoit prendre.

La description que nous venons de tracer d'après Lucien, du sujet peint par Apelles, nous dispense d'entreprendre celle du tableau d'Alexandre Boticelli. Il s'est conformé presqu'en tout, au texte de l'ingénieux écrivain qui lui servoit de guide. Nos remarques doivent

donc porter sur la manière de cet artiste. Comme il vint au monde avant l'époque où Léonard de Vinci et Michel-Ange agrandirent les idées des peintres Florentins, il y a dans sa composition un goût évidemment gothique, dans les figures, comme dans les accessoires. Cependant, c'est un ouvrage du plus grand intérêt, non-seulement à cause du sujet, mais parce que l'étude de la nature et un sentiment vrai s'y font partout remarquer. L'attention du peintre à enrichir sa composition d'une foule de détails est aussi très-remarquable, et d'après ce que nous venons de dire on n'est pas surpris qu'il ait employé l'or dans plusieurs des ornemens qui décorent, ou pour mieux dire, surchargent le lieu de la scène. Il sacrifia ainsi au goût général, et poussa même très-loin ce sacrifice; car il dora jusqu'à plusieurs des chevelures de ses personnages de femme. Ces défauts palpables et la sécheresse du dessin ne peuvent empêcher que l'on rende justice à l'expression des figures. Il n'est même personne qui ne doive approuver les éloges que Vasari donne spécialement à celles de la Vérité et du Repentir. Toutes deux sont de l'expression la plus juste, et cette dernière, enveloppée dans ses vêtemens noirs, a un aspect réellement original, qui rend parfaitement l'idée de l'artiste.

Son vrai nom étoit Filippi ou Filipepi. Il fut élève de Lippi, peintre et religieux carme, et entra d'abord en apprentissage chez l'orfèvre Boticelli, dont il garda le nom. Il étoit dans la force de l'âge et du talent lorsqu'il peignit cette intéressante composition pour un Florentin, appelé Fabio Segni. Celui-ci donna ce tableau à un de ses parens, appelé Antonio Segni; on ignore quels furent ensuite ses possesseurs, jusqu'au moment où il fit partie de la collection des souverains de Florence.

Alexandre Boticelli ne fut pas le seul artiste moderne qui reproduisit la fameuse composition d'Apelles; Lucas Penni, frère de Jean François Penni, comme lui élève de Raphaël, fit sur ce sujet un très-beau dessin, où l'on ne peut guère reprendre que l'idée extravagante de placer près de la Vérité, une espèce de démon, qui l'enlève dans les airs. Frederic Zucchero fit aussi une Calomnie; mais la composition moderne, le plus justement renommée, est due à Raphaël lui-même. Digne interprète des idées d'Apelles, il y a réuni la grâce, la correction, et une noble simplicité. Toutefois, il fut assez modeste, pour ne composer qu'un simple dessin, qu'il répéta, et d'après lequel Benvenuto Garofalo, déjà vieux, fit un tableau pour le duc de Ferrare.

De tous les artistes qui ont reproduit les idées d'Apelles, Lucas Penni est le seul qui ait fait de l'Innocence, un enfant en bas âge, partout ailleurs cette figure est celle d'un adolescent, ce qui est moins conforme à la description de Lucien. Peut-être doit-on s'étonner qu'il ne soit venu à l'esprit ni d'Apelles, ni de ses imitateurs, de donner à cette figure les formes d'une jeune et belle fille, comme le sujet sembloit l'indiquer.

Heinecken, dans son Dictionnaire des Artistes, tom. 3e. pag. 215, n° 12, cite une estampe exécutée par *Boticelli,* qui pourroit bien être celle de son tableau de la Calomnie. La composition de *Lucas Penni,* a été gravée à l'eau-forte, probablement par lui. On trouve celle de Raphaël dans les *Annales du Musée de France,* tom. 5, pl. 14 et dans le *cabinet Crozat,* pl. 39.

40.

Le Moretto pinx.t — *M.me Soyer sc.*

Vénus colore la rose de son sang.

VÉNUS, APRÈS LA MORT D'ADONIS, COLORE LA ROSE AVEC SON PROPRE SANG.

Tableau de la Galerie de Florence, peint sur toile.

Environ 5 pieds et demi de haut, sur 9 pieds de large.

Alexandre Bonvicino fut un des bons élèves du Titien; il puisa dans l'école de ce grand maître, un coloris brillant, la vérité des carnations, et une grande manière de peindre. Il tâcha ensuite de réunir à toutes ces qualités le goût de dessin noble et pur de Raphaël, et réussit jusqu'à un certain degré, de sorte que ses tableaux tiennent dans les Collections un rang très-recommandable. Brescia, sa patrie, en possède un grand nombre, tant à l'huile qu'à fresque. Ceux à l'huile sont les plus estimés.

Des trois que possède la Galerie de Florence, celui dont nous donnons ici le trait, est le plus capital. Le choix du sujet suffisoit seul pour qu'il attirât l'attention. Le Moretto, voulant représenter un trait mythologique, aussi connu que la mort d'Adonis, a saisi en homme d'esprit, une circonstance intéressante qui lui permettoit d'imprimer à son ouvrage un caractère d'originalité. Au moment où l'Amour courut annoncer à sa mère la funeste catastrophe du fils de Myrrha, Vénus s'empressa de voler vers son jeune amant, mais un de ses pieds délicats fut blessé par les épines d'une rose. La Déesse, obligée de s'asseoir sur un tertre, laissa tomber, de son pied blessé, quelques gouttes de sang sur la rose, qui, blanche jusqu'alors, devint aussitôt de la couleur charmante,

par laquelle, non moins que par ses belles formes, cette fleur, depuis ce temps, captive les regards.

L'idée qui établit un tel rapport, entre la plus belle des fleurs et la déesse de la beauté, est une des plus gracieuses qu'ait inventé le génie aimable et poëtique des anciens mythologistes. Elle méritoit d'être retracée en peinture, et peut être s'étonnera-t-on qu'elle ne l'ait pas été plus souvent. Le Moretto a rendu avec habileté une si heureuse pensée. Au milieu du tableau, et le plus près de l'œil du spectateur, Vénus souffrante et son jeune fils attirent d'abor dl 'intérêt.Trois nymphes, témoins du prodige qui vient de s'opérer, le font remarquer au dieu Pan, peut-être un peu trop occupé de deux flûtes dont il joue. Plus loin, Adonis expire dans une attitude naturelle et touchante. Le sanglier, placé près de lui, indique le genre de sa mort. Ainsi que le Titien son maître, le Moretto, en groupant ensemble des femmes nues, d'un dessin agréable et d'une couleur séduisante, a employé un moyen de plaire dont l'effet est toujours sûr. Nous le trouverions encore imitateur habile et heureusement inspiré dans le choix de son paysage, composé d'un petit nombre d'arbres touchés avec esprit, si son lointain ne présentoit un de ces anachronismes qu'offre rarement le Titien. Cette longue suite de bâtimens qui s'étend à l'horizon est une imitation trop exacte des principaux édifices de Venise. Au reste, puisque ce tableau ne mérite guère d'être critiqué que dans les accessoires, et qu'il offre dans la pensée comme dans l'exécution, plusieurs beautés réelles, il faut le placer sans hésiter au rang de ces ouvrages très-estimables, qui ne peuvent qu'honorer l'art et l'artiste.

Il n'a point été gravé.

41.

S. Bourdon pinx^{t} — M^{me} Soyer sc.

Persée et Andromède.

Sébastien Bourdon, École Françoise.

1616 ~~~~~~ 1662.

PERSÉE ET ANDROMÈDE.

Tableau de la Galerie de l'Ermitage, peint sur toile.

Hauteur 3 pieds 7 pouces, largeur 4 pieds 11 pouces.

Un grand nombre d'artistes anciens et modernes, peintres ou sculpteurs, ont traité le sujet de la délivrance d'Andromède. Ils ont toujours choisi le moment où cette malheureuse fille de Cassiopée est exposée sur le rocher, et prête à être dévorée par le monstre. Sébastien Bourdon, qu'on citera toujours pour la fécondité et l'originalité de ses pensées, s'est frayé une route nouvelle, en adoptant le moment qui suivit l'action. Persée vainqueur du monstre, a posé près de lui son casque, son épée et son redoutable bouclier. Il se lave les mains dans le fleuve, afin d'effacer les souillures du sang du monstre qu'il vient de tuer, et dont le corps flotte sur les eaux. Andromède, honteuse de se voir nue, cherche à voiler ses charmes, mais l'amour la rassure et l'attire vers son libérateur. Plus loin, des Néréïdes, instruites par le combat dont elles ont été témoin des effets prodigieux que produit la vue du bouclier de Persée, s'amusent à présenter à la tête de la Gorgone, des plantes et des fleurs qui sont aussitôt changées en corail. Le palmier qui ombrage cette scène, la Victoire qui en cueille des branches pour les offrir au vainqueur, Pégase, qui, les nazeaux ouverts, l'œil animé et les ailes étendues, hennit de joie, sont autant de traits qui honorent le génie de Bourdon.

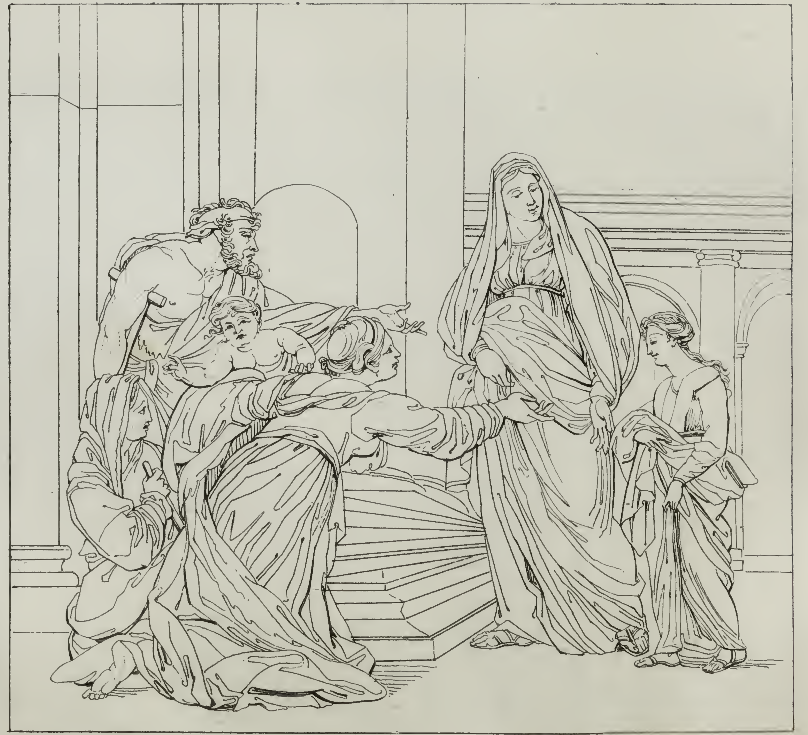
Dans le lointain, sur la rive opposée du fleuve, les parens d'Andromède qui ont vu le triomphe de Persée,

lèvent les mains vers le ciel, et se prosternent pour rendre grâces aux Dieux.

Ce tableau réunit presque tous les signes caractéristiques du talent de Sébastien Bourdon; la fougue de l'imagination, des pensées neuves, mais souvent peu réfléchies; un dessin assez correct, sans être d'un beau choix; du mouvement et une sorte de grandeur dans l'ensemble, qui tient peut-être plus à l'enthousiasme, qu'à la science; une exécution brillante et facile, mais parfois un peu négligée; enfin une originalité bien marquée. En effet, la composition de ce tableau, quoique séduisante au premier abord, ne sauroit soutenir un examen réfléchi. Andromède est trop éloignée du rocher dont elle vient d'être détachée. Elle semble même, sans qu'on en devine le motif, continuer à s'en éloigner, et chercher à fuir son libérateur. Celui-ci, paroît ne plus penser à la beauté dont les charmes lui ont fait affronter de si grands dangers. Enfin la figure de la Victoire est plutôt un ange, qu'un personnage mythologique. Au reste, ces défauts sont amplement compensés par le poëtique de la composition, la beauté des Néréïdes, de celle surtout, qui est sur le premier plan, par la fraîcheur du coloris et l'effet magique de l'ensemble.

Ce tableau fut peint pendant le séjour que Bourdon fit en Suède. Il a appartenu au comte de Bruhl, ministre du roi de Pologne, électeur de Saxe.

Il en existe une estampe portant *F. Basan excud.* On sait que ce marchand d'estampes fut aussi graveur, et qu'il termina beaucoup de planches qui n'avoient point été commencées par lui.



Le Sueur pinx.t Mme Soyer sc.

La Présentation de la Vierge au Temple.

42.

Eustache Le Sueur, École Françoise.

1617 ~~~~~~ 1655.

LA PRÉSENTATION DE LA VIERGE AU TEMPLE.

Tableau de la Galerie de l'Ermitage, peint sur toile.

Hauteur 3 pieds 4 lignes, largeur 3 pieds 1 pouce.

Des critiques sévères ont reproché aux peintres un grand nombre de fautes et d'anachronismes. Ils ont eu trop souvent raison à l'égard de ceux que le savoir et surtout un jugement sain n'ont pas dirigés. Mais on doit avouer aussi, que, dans certains sujets, l'artiste qui ne sauroit pas prendre un parti, et se décider entre plusieurs versions contradictoires, n'auroit autre chose à faire qu'à rester dans l'inaction. La présentation de la Vierge au Temple, est un de ces faits qui ont été long-temps controversés par les Docteurs de l'Eglise. Ils ne furent même jamais bien d'accord entre eux, sur quelques unes de ses principales circonstances, telles que l'âge qu'avoit Marie, lors de cette présentation. Celui de trois ans fut d'abord admis dans les bréviaires, et on le mentionnoit encore au temps du pape Paul III. Sixte-Quint supprima de l'oraison ce passage; et chez la plupart des peintres, la jeune Marie a depuis sept jusqu'à douze ans. Le Sueur s'est conformé à cette dernière opinion, parce qu'elle lui permettoit de développer avec grâce les formes de sa figure principale.

Quoique le titre qu'on donne généralement à ce tableau soit : *la Présentation de la Vierge au Temple*, il est évident que ce n'est pas le fait principal que l'artiste a voulu représenter, mais un des momens qui le précédèrent :

sans doute celui où Marie, conduite vers le Temple par Sainte Anne, sa mère, se proposoit d'adorer l'éternel.

Quelle qu'ait été l'intention de Le Sueur, sa composition est d'un caractère original, et bien digne de ce peintre admirable, qui, sans avoir jamais vu l'Italie, fut, si l'on peut s'exprimer ainsi, plus véritablement italien dans la conception de ses sujets, que tant d'autres artistes, vainement nés dans la patrie de Raphaël. Le Sueur, si digne d'éloges pour sa manière grande et simple de draper ses figures, n'en a point fait de supérieures, sous ce rapport, à celle de Sainte Anne, dont l'expression est d'ailleurs aussi juste que noble. Le groupe de mendians rappelle ce que l'on disoit de Virgile, « qu'il conservoit » toujours sa dignité, même lorsqu'il jetoit du fumier » à terre. » Ces deux femmes, dont l'une tient l'enfant qu'elle allaite et l'autre est avancée en âge, ce vieillard même, avec sa béquille, n'ont rien de l'aspect repoussant que des peintres, doués d'un sentiment moins délicat, se seroient cru obligés de leur donner. Il n'est pas permis de les méconnoître pour ce qu'ils sont; mais Le Sueur s'est arrêté à propos, et n'a retracé qu'une belle nature accablée par l'infortune.

Ce tableau exécuté d'un pinceau facile, aura, pour la plupart des admirateurs de Le Sueur, un mérite particulier. Il étoit une de ses productions jusqu'ici le moins généralement connues. Il n'a point été gravé.

43.

[illegible] pinx.t — C. Normand sc.

Darius fait ouvrir le tombeau de Nitocris.

Eustache le Sueur, École Françoise.

1617 ~~~~~~~~~~~~~~~~~~~~~~~~~~~~~~~~ 1655.

DARIUS FAIT OUVRIR LE TOMBEAU DE NITOCRIS.

Tableau de la Galerie de l'Ermitage, peint sur toile.

Hauteur 5 pieds 4 lignes, largeur 3 pieds 4 pouces 10 lignes.

Ce sujet, essentiellement moral, est consacré par le récit d'Hérodote, qui est aux historiens ce qu'Homère est aux poëtes. Offrant à l'artiste les moyens de se montrer expressif sans exagération, et d'introduire sans efforts dans sa composition une heureuse variété de rangs, d'âges et de costumes, il sembloit, par cela seul, appartenir de droit à l'âme élevée et mélancolique de Le Sueur. On peut seulement être surpris que le Poussin ne le lui ait pas enlevé.

L'anecdote retracée dans la belle composition de Le Sueur, est une de celles qui jettent tant de charmes dans l'ouvrage du père de l'histoire. Nitocris, selon Hérodote, étoit reine de Babylone, et épouse d'Evilmérodac. A l'exemple de la fameuse Sémiramis, elle embellit et fortifia la capitale de son empire. Près de mourir, elle voulut que son tombeau fût placé sur une des principales portes de la ville. Une inscription annonçoit à ses successeurs que ce monument renfermoit de grandes richesses, mais elle leur recommandoit de n'y toucher que quand ils y seroient forcés par une impérieuse nécessité. Environ 60 années après, 514 ans avant l'ère vulgaire, Darius, fils d'Hystaspes, que le meurtre du faux Smerdis, et une circonstance singulière avoient placé sur le trône de Perse, entreprit sa folle et funeste expédition contre les Scythes Il crut qu'il lui étoit permis de s'approprier des trésors sur lesquels personne n'avoit encore osé jeter des mains

avides. Il fit donc démolir l'entrée de l'édifice ; mais quelle fut sa surprise, quand il ne trouva près du squelette de Nitocris que ces foudroyantes paroles : « *Si tu n'avois* » *pas été dominé par une avarice insatiable, tu n'aurais* » *pas violé l'asile des morts.* »

La composition de Le Sueur est un modèle parfait de ce que l'artiste doit exposer aux yeux, et de ce que, guidé par un goût pur, il doit leur dérober. Les premières pierres du monument ont cédé aux efforts de trois hommes robustes, et l'intérieur est enfin offert aux regards du monarque : mais son expression seule, et celle des gens de sa suite, annoncent la présence du cadavre près duquel est l'inscription. Il seroit impossible de rendre avec plus de justesse, que Le Sueur ne l'a fait, la surprise mêlée de quelque honte qu'éprouve Darius. Un vieux satrape, qui avoit sans doute conseillé cette action blâmable, contribue par son expression, plus prononcée encore que celle du prince, à expliquer le sujet. Plusieurs soldats et un des ouvriers sont animés des mêmes sentimens, tandis qu'un jeune homme qui regarde fixement Darius est placé là d'une manière fort ingénieuse, comme pour indiquer au spectateur les reproches que mérite le monarque.

Il est inutile d'insister sur le mérite de cette excellente composition, sur la justesse et la vérité du mouvement dans les figures accessoires, sur la belle disposition des draperies, et la noble simplicité du fond. Notre gravure démontre suffisamment que tout, jusqu'aux objets inanimés, concourt à caractériser l'action.

Bernard Picard a gravé ce tableau, que Le Sueur peignit pour M. de Grandmont.

44.

Michel Ange pinx.t Reveil sc.

La Sainte Famille.

LA SAINTE FAMILLE.

Tableau de la Galerie de Florence, peint en détrempe.

Environ 3 pieds et demi de diamètre.

Vasari et Condivi, les historiens, les élèves et les amis de Michel-Ange, disent positivement qu'il ne peignit qu'un très-petit nombre de tableaux de chevalet. Cependant presque toutes les collections des souverains, et même celles de quelques particuliers, passent pour en contenir plusieurs. Mais, comme la plupart sont à l'huile, et que l'impétuosité du génie de Michel-Ange, la fougue de son imagination et son aversion pour cette espèce de peinture, qu'il appeloit dédaigneusement un ouvrage de femmes, sont généralement connues, il est permis de douter de l'authenticité de tous les tableaux à l'huile qu'on lui attribue. Quand la nomenclature, que nous donne Vasari, de toutes les productions de cet illustre maître, soit en peinture, soit en sculpture, soit en architecture, ne viendroit pas à l'appui de notre opinion, il y auroit encore en sa faveur la diversité des manières dont ces ouvrages sont exécutés. Il est donc raisonnable de croire que toutes ces peintures à l'huile, qu'on donne à Michel-Ange, ont été faites par ses plus célèbres imitateurs, au nombre desquels sont : Daniel de Volterre, Sebastien del Piombo, Baptiste Franco, et Marcello Venusti. Ce dernier, surtout, selon Vasari, rendoit admirablement les pensées de Michel-Ange, et fit un grand nombre de tableaux de chevalet d'après ses dessins. De là vient que plusieurs de ces morceaux, marqués

au cachet du génie de Michel-Ange, lui sont communément attribués. Parmi ces derniers, celui qui représente l'enlèvement de Ganimède, est le plus généralement connu. Il est cependant un de ceux qu'on peut assurer n'être pas de la main de Buonarroti; car ce grand artiste qui ne peignit jamais de portraits, parce qu'il ne pouvoit, disoit-il, s'assujettir à copier servilement la nature; ne se seroit certainement pas amusé à répéter ses propres compositions, et l'on compte jusqu'à quatre répétitions de ce tableau, qui toutes seroient dues à son pinceau.

Le roi de Prusse possède l'enlèvement de Ganimède qui s'est vu long-temps à Rome dans la Galerie Giustiniani (1), il y en a un autre à Vienne qui fait pendant à la singulière composition du songe de la vie humaine peint sur ardoise et attribué également à Michel-Ange (2); on en voyoit aussi un à Rome, dans la Galerie Corsini. C'est sans doute celui qui fait aujourd'hui partie de la Galerie de *Corsham house,* château situé à quatre-vingt-dix-sept lieues de Londres, dans le comté de Wiltshire. Nous ne compterons pas celui que les historiens de l'art disent avoir été peint par Baptiste Franco, sur un dessin de Michel-Ange, parce que nous supposons qu'il est un des trois déjà cités. Enfin, le quatrième fut peint sur bois par Sébastien del Piombo. Le fonds de ce dernier est différent. Le peintre a placé sur le troisième plan à droite, l'ancien temple de la Paix; des bergers; une ville au bas d'une montagne, sur laquelle on découvre plusieurs monumens; un fleuve que l'on passe sur deux ponts

---

(1) Il a été publié dans les Annales du Musée par M. Landon. Voyez le volume Galerie Giustiniani, pl. 42.

(2) Gravé par G. D. de Rossi et par Van Hoy D. V. Stiern, avec des différences très-remarquables.

pour arriver à la ville dont les édifices sont du plus beau style, etc. De tous les enlèvemens de Ganimède attribués à Michel-Ange, celui que nous considérons comme véritablement sorti de sa main est le bas-relief qu'on voit à Rome dans la Galerie de Lucien Bonaparte. Il pourroit bien avoir servi de type à tous les tableaux que nous venons de citer.

Cette digression qu'on jugera peut-être étrangère au sujet de cet article, nous a paru devoir donner plus de prix au tableau de la Sainte Famille, exposé dans la tribune de la Galerie de Florence, parce qu'il est du très-petit nombre de ceux dont l'authenticité ne peut être révoquée en doute. Tous les historiens de l'art en ont parlé. Vasari dit expressément « que, de tous les tableaux de chevalet » peints par Michel-Ange, celui-ci est considéré comme » le plus fini et le plus beau.» Michel-Ange, jeune encore, le fit lorsqu'il revint de Rome à Florence, pour y sculpter la statue colossale de David. Un connoisseur, appelé Angelo Doni, lui demanda cette Sainte Famille, et l'artiste en voulut avoir 70 écus (un peu moins de 400 fr.). Doni fit difficulté de payer cette somme; mais ce n'étoit pas le moyen de réussir près de Michel-Ange, que de lui contester quelque chose. Il doubla aussitôt le prix du tableau, et Doni, qui savoit apprécier les ouvrages d'un tel peintre, dut se résigner à lui donner les 140 écus qu'il demandoit.

Dans ce tableau, la singularité de l'action des personnages caractérise parfaitement Michel-Ange. La Vierge agenouillée élève sur son épaule l'Enfant Jésus, pour le remettre à Saint Joseph, placé derrière elle, et qui s'empresse de le recevoir. Ces diverses attitudes ont quelque chose d'éminemment original. D'autres peintres auroient placé ces trois figures seules dans un appartement ou un paysage;

mais tourmenté, pour ainsi dire, par le besoin de montrer sa science dans le dessin, Michel-Ange a représenté sur un plan éloigné plusieurs hommes nus qui semblent prêts à se baigner. Il est inutile d'insister sur le peu de convenance de cet épisode avec le sujet principal; bornons-nous à remarquer que le style de ces figures accessoires annonce la manière fière et savante de celui qui déjà étoit reconnu pour le plus étonnant des dessinateurs.

Ce tableau est extrêmement fini, ce que l'on peut regarder encore comme une singularité; et plus d'un demi connoisseur, entraîné par un enthousiasme peu réfléchi, n'a pas manqué d'y louer jusqu'à la beauté du coloris. C'auroit été la première et la dernière fois que Michel-Ange eût mérité cet éloge; mais la vérité oblige à dire qu'il ne s'écarta pas à ce point de son système habituel. On sait qu'il auroit cru déroger à sa manière puissante et terrible, s'il eût cherché à charmer les yeux; tandis qu'il se sentoit fait pour frapper et subjuguer les âmes. Ici donc, comme dans ses fresques immortelles, la couleur est terne et rien n'annonce que l'artiste ait songé au clair-obscur. On y retrouve, en un mot, Michel-Ange avec les défauts dont il ne daigna jamais se corriger; mais aussi avec les beautés du premier ordre qui ont fait de lui un artiste incomparable.

Ce tableau n'a point été gravé.

45.

Le Cigoli pinx.t

C. Normand sc.

Martyre de S.t Étienne

Lodovico Cardi dit Cigoli, École Florentine.

1559 ~~~~~~ 1613.

LE MARTYRE DE SAINT ÉTIENNE.

Tableau de la Galerie de Florence.

Environ 13 pieds de haut, sur 8 pieds de large.

Ce sujet pathétique et qui permet aux peintres de se montrer savans dans l'expression des passions, a été retracé par plusieurs grands maîtres. Jules Romain, Annibal Carrache et Lebrun l'ont particulièrement traité avec une supériorité incontestable. Ce n'est donc pas une foible gloire pour Cigoli de mériter que son tableau reçoive aussi des éloges très-flatteurs. Plusieurs écrivains ou artistes italiens, semblent avoir épuisé pour le louer, tous les superlatifs que leur fournissoit leur langue abondante et flexible. Selon Piètre de Cortone, ce tableau étoit le plus beau que possédât la ville de Florence. « Quand il n'auroit fait que cet ouvrage, s'écrioit Baldi-» nucci, il auroit mérité le nom de Corrège Florentin. »

Cet écrivain nous apprend de plus, que Cigoli fit des études nombreuses, afin de s'approcher le plus qu'il le pourroit de la perfection. Moyen de succès presque toujours sûr, quand d'ailleurs, l'artiste possède déjà un beau talent. Il fit plusieurs dessins et même des modèles pour disposer les hommes qui lapident le Saint de manière qu'ils ne parussent pas se jeter des pierres les uns aux autres. Il prétendoit, peut-être avec assez de fondement, avoir observé ce défaut dans plus d'un tableau d'ailleurs recommandable, où le même sujet étoit exécuté.

La simple inspection de la gravure prouve que les soins du Cigoli ne furent pas infructueux. Sa composition est grande et poëtique. Le saint a une expression

juste, et les petits Anges qui descendent vers lui avec une palme et une couronne, tiennent de la manière gracieuse du Corrège. L'air froid et insouciant, le calme féroce de ceux qui commandent l'exécution, contrastent avec la fureur aveugle des bourreaux. Le lieu de la scène est riche et bien choisi. Cette architecture pittoresque, ce paysage indiqué par quelques arbres, cette église dont le premier des martyrs étoit diacre, tout est d'une grande et belle manière. Cigoli n'a eu garde d'oublier la part que Saint Paul, alors très-jeune et payen, prit à cet événement mémorable dans l'histoire du Christianisme. Il l'a montré dans le lointain, près d'une femme éplorée, et gardant les manteaux de ceux qui lapident le Saint.

L'exécution de ce tableau est digne de la pensée. Le dessin a de l'énergie et de la correction, la couleur, beaucoup de force et d'effet. C'est enfin une de ces peintures qui, par l'intérêt du sujet et la réunion des grandes parties de l'art, frappent au premier aspect, et ne redoutent nullement un examen plus attentif. Cigoli avoit trente-huit ans lorsqu'il peignit ce tableau pour Zaccaria Tondelli, qui le donna aux religieuses de Monte-Domini. Placé dans un coin d'une petite église, accessible seulement pendant quelques heures chaque jour, il fut long-temps inconnu du plus grand nombre des voyageurs, et même des habitans de Florence. La suppression des couvens fut avantageuse à la gloire du Cigoli. Son martyre de Saint Etienne, passa d'abord dans l'Académie des Arts, puis dans la grande Galerie, où il parut comme un trésor récemment tiré du sein de la terre.

Il n'a point été gravé.

46.

Dominiquin pinx.t

M.me Soyer sc.

Jésus Christ portant sa Croix.

Dominique Zampieri dit le Dominiquin, École Bolonoise.

1581. ~~~~~~ 1641.

JÉSUS-CHRIST PORTANT SA CROIX.

Tableau de la Galerie du comte de Stafford, Cleveland-house à Londres, peint sur cuivre.

Hauteur 1 pied 8 pouces, largeur 2 pieds 1 pouce.

Presque tous les grands maîtres qui ont représenté ce sujet, l'un des plus pathétiques et cependant le moins souvent traité de tous ceux qu'offre la Passion de Jésus-Christ, ont admis dans leur composition les Saintes Femmes, Saint Jean, ce disciple chéri du Fils de Dieu, Simon, Nicodème et souvent même Sainte Véronique, personnage qu'aucun Evangéliste ne cite. Ils se sont ainsi ménagé la faculté de multiplier les épisodes et par conséquent de varier les expressions de leurs personnages. Le Dominiquin, qui rarement a introduit un grand nombre de figures dans ses tableaux, s'est seulement proposé de rendre avec énergie le moment où Jésus, conduit au Calvaire par une troupe de soldats, succombe sous le poids de l'instrument de son supplice. Près de lui sont deux bourreaux, dont l'un semble ordonner qu'on l'aide à soulever sa croix, afin qu'il puisse se relever et hâter sa marche, tandis que l'autre, par le même motif, le tire par la corde dont il est attaché. Simon de Cyrène, à qui l'un des deux bourreaux adresse la parole, tient déjà la croix et fait des efforts pour la soulever; un homme est derrière lui, vêtu d'un turban; un autre est à côté, et porte une échelle entre les échelons de laquelle il a passé sa tête. On aperçoit dans un chemin creux la suite de l'escorte de Jésus que précède un officier romain à cheval.

Si le Dominiquin ne posséda pas cette entente générale qui charme les yeux au premier aspect, cette magie produite par l'harmonie des lignes de la composition et par celle de la couleur et de la lumière; si ses draperies sont souvent mal jetées; si son paysage n'a pas la légèreté de celui des Carraches; par combien de beautés du premier ordre ne rachète-t-il pas ces défauts! Non-seulement il fut un des dessinateurs le plus corrects du beau siècle de la peinture, et posséda à un degré très-éminent l'art d'exprimer les passions, puisque le Poussin n'hésite pas à le considérer comme le premier dans cette partie de l'art, mais il n'a manqué au Dominiquin, pour être le plus fameux des peintres d'histoire, qu'un peu plus de chaleur et d'élévation. Presque toutes ses productions sont ou touchantes ou attachantes. Il en est même plusieurs devant lesquelles on ne peut se défendre d'un sentiment plus vif. Son tableau du Portement de Croix est de ce nombre. Malgré qu'on puisse lui reprocher une partie des défauts qui lui sont ordinaires, il est impossible de ne pas être pénétré de la plus franche admiration pour l'artiste, comme d'un sentiment aussi tendre que respectueux à la vue du Christ affaissé sous le poids de sa croix. Quel heureux contraste entre cette figure et celle des bourreaux et des soldats!

Ce tableau, qui passa du cabinet de M. de Seignelay dans la Galerie du Duc d'Orléans, ne fut porté qu'à 10,000 fr. dans l'estimation de cette Galerie, lors que nous avons vu vendre 60,000 fr., une seule figure d'Evangéliste de grandeur naturelle, peinte par cet illustre élève des Carraches, et conservée jadis dans la Galerie Giustiniani.

Le Portement de Croix a été gravé par *Henriquez*, pour la Collection connue sous le nom de *Galerie du Palais-Royal.*

47.

Le Guide pinx.t

M.me Soyer sc.

La Crèche.

Guido Reni dit le Guide, École Bolonoise.

1575——1642.

LA CRÊCHE.

Tableau de la Galerie de l'Ermitage, peint sur bois, et de forme octogone.

Hauteur et largeur, 3 pieds 7 lignes.

Le Guide fit des tableaux si opposés entre eux, pour la manière dont ils sont exécutés, qu'il est très-difficile de déterminer précisément quels sont les signes caractéristiques de son talent. On connoît de lui des tableaux extrêmement soignés, on en connoît aussi de très-négligés. Il a travaillé la moitié de sa vie pour sa réputation et sa fortune, qui furent considérables; et dans l'autre moitié, il n'a peint, le plus ordinairement, que des tableaux peu dignes de son pinceau. Quoiqu'il en soit, on lui reconnoît trois coloris différens qui peuvent indiquer avec quelque exactitude la date de chacune de ses productions.

Le premier est celui qu'il tint des Carraches, dont la couleur est le plus souvent matte et terne. Il s'en créa un second, lorsqu'il chercha à se rapprocher de la manière du Caravage. Alors ses lumières furent grises, et ses ombres noires; mais le coloris qu'il a le plus généralement pratiqué, est diamétralement opposé à celui du Caravage, dont il voulut faire tomber la réputation. Dans tous les tableaux qu'il exécuta à cette époque, sa couleur est claire et vague, ses ombres tendres et grisâtres, et tirant sur le vert, ce qui fait paroître ses chairs comme mortes. Souvent aussi, son coloris est argentin, et d'un effet très-séduisant. De tout temps, la beauté du pinceau, la facilité de l'exécution, l'esprit et la justesse de la touche, ainsi que l'accord le plus harmonieux ont été considérés

par les artistes, comme le type particulier des productions du Guide.

Son dessin a de la vérité, de la grâce, souvent de la noblesse, quelquefois de l'incorrection, rarement de l'énergie, mais toujours de la finesse. Il manque assez ordinairement de caractère et de fermeté dans les figures d'hommes, et ne sut jamais exprimer les fortes passions, ni les affections violentes; mais il a merveilleusement réussi dans les figures de femmes, qui seront à jamais des modèles de grâce et de beauté. Celles qu'il a représentées les yeux levés vers le ciel, soit qu'elles implorent, soit qu'elles expriment l'affliction, sont surtout d'un sentiment exquis. Elles prouvent évidemment que le Guide fit une étude particulière et constante du célèbre groupe de Niobé. Enfin, son style de draperies est excellent; les plis sont toujours larges et bien formés, disposés avec goût et nettement accusés.

De tout ce que nous venons de dire, nous concluons qu'il n'a manqué au Guide, pour être un très-grand peintre d'histoire, qu'un peu plus d'élévation dans les pensées, et de mieux entendre les grandes ordonnances.

Le sujet du tableau dont nous nous occupons est un de ceux qui convenoit le mieux au talent du Guide, parce qu'il n'offre que des sensations douces. Aussi, peut-on y louer sans réserve, et la beauté de Marie, et l'expression de sa douce humilité. La figure de Saint Joseph et le groupe des bergers, qui témoignent avec ce sentiment d'une foi pure, leur respect, leur amour, et leur admiration à la vue du Rédempteur si long-temps attendu, ne méritent pas moins d'éloges. La vive lumière qui éclaire cette scène, produit l'effet le plus vrai et le plus piquant.

Ce tableau a été gravé avec succès par *Fr. Poilly*. Les épreuves avant les deux Anges sont très-recherchées.

48.

Jules Romain pinx.^t Mme Soyer sc.

Education d'Hercule.

LA NOURRITURE D'HERCULE.

Tableau de la Galerie du comte de Stafford, Cleveland-House à Londres, peint sur bois.

Hauteur 3 pieds 11 pouces, largeur 2 pieds 8 pouces.

Jules Romain, disciple chéri de Raphaël, et son meilleur élève, fut aussi l'un des plus grands peintres d'Italie. Occupé presque continuellement dans sa jeunesse, à peindre d'après les dessins de son illustre maître, il en adopta d'abord la manière, mais il ne la suivit qu'imparfaitement, parce qu'elle n'étoit point innée chez lui. Ce ne fut qu'après la mort de Raphaël qu'il s'abandonna à son propre génie, et eut un caractère véritablement à lui. Dès-lors, on lui reconnut un esprit vaste, élevé, érudit, une tête éminemment poëtique, une grande fécondité dans les idées, et surtout une fougue d'exécution prodigieuse. Mais le besoin de produire nuisit à la sagesse de plus d'une de ces compositions où, malgré l'immensité de leur cadre, son génie paroît encore avoir manqué d'espace.

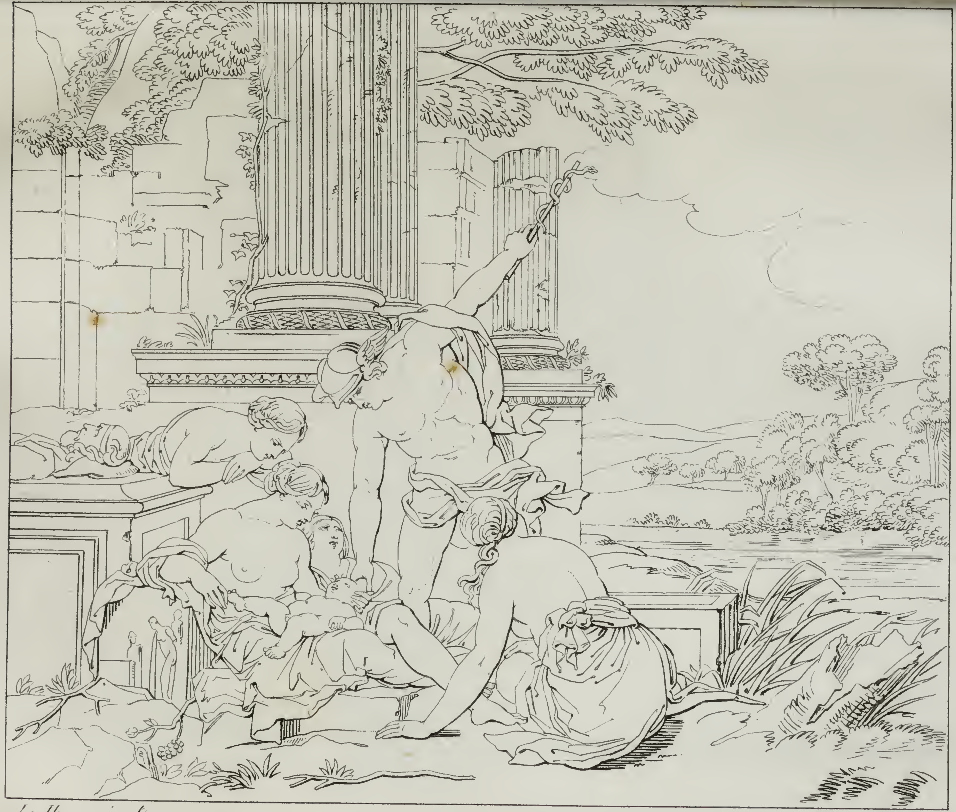
Combien y remarque-t-on de pensées extraordinaires, extravagantes même, aussitôt fixées sur la toile que conçues, mais qui n'avoient besoin pour devenir sublimes, que d'être modifiées par la réflexion. Jules Romain a beaucoup étudié d'après l'antique, néanmoins son dessin, assez sévère, est souvent dur et manque de naïveté; ses figures de femme n'ont ni cette douceur, ni cette variété, ni cette grâce enchanteresse que son maître sut si bien imprimer aux siennes. Comme coloriste, il est aussi inférieur à Raphaël. Ses demi teintes sont noires, ses chairs d'un rouge qui tire sur la brique. On lui reproche enfin,

de s'être rarement occupé de l'harmonie et de la juste dégradation de la lumière. Comment, nous dira-t-on, avec des défauts aussi remarquables, Jules Romain a-t-il conservé son rang parmi les plus grands peintres? C'est que ses productions portent presque toujours l'empreinte de l'originalité, d'un génie vaste et profond et que dans tous les temps, les élans de son imagination brûlante, exciteront l'enthousiasme.

Dans son tableau de l'Education d'Hercule, l'artiste a représenté le fils d'Alcmène et de Jupiter, élevé par les Nymphes, quoiqu'il soit dit que sa mère le nourrit elle-même. A l'expression de la Nymphe qui donne le sein au jeune dieu, on devine aisément que son nourrisson est déjà d'une force surnaturelle; sans doute, Pallas le soutient sous les bras, pour rappeler qu'elle fut sa protectrice. Le paon tenant dans son bec une petite vipère, semble être là aussi pour rappeler les deux énormes serpens que Junon envoya vers son berceau, et qu'il étouffa, en badinant, dans chacune de ses mains. Enfin le paysage et les arbres chargés de pommes qu'on y remarque, semblent avoir quelques rapports avec le jardin des Hespérides dont Hercule fit la conquête.

Il faut convenir que, si telles furent les idées de Jules Romain, elles sont peu dignes de lui. Toutefois, ce tableau n'est point à dédaigner. On y retrouve la main du maître dans le dessin et la hardiesse de l'exécution. Il a été gravé par *Delignon*, pour la Galerie du Palais-Royal dont il a fait partie.

49.



La Hyre pinx.t | *C. Normand sc.*

Bacchus enfant confié aux Nymphes.

Laurent La Hyre, École Françoise.

1606 ~~~~ 1656.

BACCHUS ENFANT CONFIÉ AUX NYMPHES.

Tableau de la Galerie de l'Ermitage, peint sur toile.

Hauteur 3 pieds 6 pouces, largeur 4 pieds 1 pouce 4 lignes.

De toutes les fictions mythologiques, celle de la Naissance de Bacchus est peut-être la moins heureuse. Selon Ovide et Manilius, Sémélé, fille de Cadmus, fondateur de Thèbes, en Beotie, ayant répondu à la tendresse de Jupiter, excita la jalousie de Junon. Cette déesse, sous la figure de la nourrice de Sémélé, suscita à sa rivale le désir de voir son amant dans toute sa gloire. Jupiter n'ayant pu la dissuader de ce dessein, et s'étant engagé par le Styx, à faire ce qu'elle désireroit, céda à ses instances. Il lui apparut au milieu des éclairs et de la foudre, embrasa le palais qu'elle habitoit, où elle-même périt consumée. Jupiter sauva l'enfant qu'elle portoit dans son sein, qu'on nomma Bacchus, et le renferma dans sa cuisse, jusqu'au terme des neuf mois révolus. Hygin et Lucien disent que Mercure le retira des flammes; et le porta à Nysus, qui le fit élever dans les antres du mont Nysa, en Arabie. D'anciennes traditions expliquent ainsi cette fable ridicule :

Sémélé, par quelque indiscrétion, rendit publique une intrigue amoureuse qui lui attira la colère de son père. Elle fut obligée de fuir, et dans sa fuite, elle fut frappée du tonnerre. D'autres disent que Cadmus l'exposa sur les eaux avec son fils, que la mère succomba à ses maux, mais que Bacchus fut sauvé et confié aux

soins de différentes nourrices. On ajoute qu'il resta long-temps caché dans les antres d'une montagne appelée *Maros,* mot qui signifie cuisse, et qui donna lieu à l'équivoque de la cuisse de Jupiter.

Dans son tableau, La Hyre s'est conformé au texte de Lucien. Mercure remet le jeune Bacchus aux nymphes du mont Nysa, et leur apprend la haute origine du nourrisson qui leur est confié. L'une des nymphes tient l'enfant sur ses genoux, et le considère avec intérêt; deux autres écoutent attentivement le merveilleux récit de Mercure; une quatrième, appuyée sur un débris d'architecture, s'avance pour contempler celui qui va bientôt devenir l'objet des plus tendres affections.

Quoique La Hyre ne puisse pas être compté parmi les savans dessinateurs, les figures de ce tableau ne manquent pas de correction ni d'une certaine grâce. Le groupe principal est heureusement disposé. Mercure indique sans équivoque l'objet de sa mission, et l'on devine sans peine le discours qu'il adresse aux nymphes. Enfin, le paysage est digne de la réputation de La Hyre, dans cette partie de l'art. Si l'on ajoute à cet éloge, que ce tableau est d'un coloris séduisant et d'une exécution très-soignée, on n'hésitera pas à le ranger au nombre des bonnes productions de son auteur.

Il n'a point été gravé.

Léonard de Vinci pinx! *Mme Soyer sc.*

La Vierge, Jésus, St Joseph et Ste Catherine.

LA VIERGE, JÉSUS, SAINT JOSEPH ET SAINTE CATHERINE D'ALEXANDRIE.

Tableau de la Galerie de l'Ermitage, peint sur bois.

Hauteur 2 pieds 8 pouces, largeur 2 pieds 1 pouce.

Ce tableau est un des plus beaux qui soient sortis du pinceau de Léonard de Vinci. Il faut croire qu'il en faisoit lui-même un cas particulier, puisque, contre sa coutume, il l'a signé des trois lettres D. L. V. On ne connoît qu'un autre exemple de ce chiffre de Léonard, que nous offre un tableau du cabinet de M. Sanvitali, à Parme.

Ce qui distingue éminemment les ouvrages de Léonard de Vinci, a dit un artiste recommandable par son talent, et par ses écrits sur la peinture, est un dessin savant, où il cherche la beauté dans la nature même, sans la prendre dans les statues antiques : il s'est approché du goût des anciens sans les copier, mais en s'y prenant comme eux; et comme eux, il a tout à la fois la noblesse, la vérité, la grâce et l'énergie : terrible quand il peint les combats, il est rempli d'un charme céleste lorsqu'il offre des Anges et des Vierges.

L'idée qu'il s'étoit faite de toute la puissance de son art, l'a rendu difficile et long dans ses ouvrages; jamais ils ne lui paroissoient assez terminés; jamais il ne pouvoit transporter sur la toile ce qui se présentoit à son âme. Il ne croyoit pas que la grandeur, la beauté des pensées, le dispensât de la beauté de l'exécution, et un de ses caractères distinctifs, est d'avoir réuni la chaleur de la composition et de l'expression, au fini extraordinaire des détails. C'est pour cette raison que plusieurs de ses ouvrages

n'ont point été terminés. Léonard tout vigoureux qu'il étoit, ne pouvoit supporter les efforts constans de son esprit, pour arriver à la perfection qu'il cherchoit. Une couleur trop également violette, est encore une des choses qui le distinguent. Mais comme elle est ménagée avec beaucoup d'art, elle a un aspect imposant, et quoique défectueuse, elle a trouvé des imitateurs.

Dans le tableau de l'Ermitage, il a représenté la Vierge assise, tenant sur ses genoux l'enfant Jésus. Plein de gaieté et de force, cet enfant cherche à découvrir le sein de sa mère; Saint Joseph debout à la droite du spectateur, sourit à l'enfant Jésus, avec une sorte d'affectation tout-à-fait originale et singulière dans un sujet sacré. Néanmoins, Saint Joseph n'en perd pas sa dignité. Du côté opposé, est Sainte Catherine d'Alexandrie, tenant un livre et une palme. On aperçoit devant elle la roue armée d'ongles de fer, instrument de son martyre. On prétend que cette figure est le portrait de la belle-sœur de Léon X. pour qui ce tableau fut fait.

Ce tableau a appartenu aux ducs de Mantoue. Il disparut de leur palais lors du pillage de cette ville par les troupes allemandes. On le croyoit anéanti depuis long-temps, lorsqu'en 1777, on vint l'offrir à l'abbé Salvadori, secrétaire du comte de Fermiane. Cet abbé craignant que le comte ne voulût l'acheter, tint son tableau caché et ne le laissa voir qu'à quelques amis discrets, parmi lesquels on compte M. de Pagrave, célèbre amateur. A la mort de l'abbé Salvadori, ses héritiers emportèrent ce chef-d'œuvre à Moris, bourg du Trentin, et ce fut là que les agens de Catherine II le découvrirent et l'achetèrent à grand prix. Il n'a point été gravé.

51.

Le Sueur pinx.t   M.me Soyer sc.

Moyse exposé sur les eaux.

Eustache Le Sueur, École Françoise.

1617 ~~~~~~~~~~~~~~~~~~~~~~~~~~~~~~~~~~ 1655.

MOISE EXPOSÉ SUR LES EAUX.

Tableau de la Galerie de l'Ermitage, peint sur toile.

Hauteur 6 pieds 7 pouces 8 lignes, largeur 4 pieds 4 pouces.

L'histoire juive rapporte qu'après la mort de Joseph, qui avoit appelé près de lui son père Jacob et ses onze frères, le peuple d'Israël se multiplia tellement en Egypte, que Pharaon fut jaloux de sa prospérité. Afin d'empêcher qu'il ne devînt plus puissant, il l'opprima, le surchargea de travaux pénibles, et poussa la barbarie jusqu'à ordonner aux sages-femmes de faire mourir tous les enfans mâles qui naîtroient des Hébreux. Cet ordre, secret, n'ayant pas produit l'effet désiré, le roi fit proclamer un édit par lequel tous les enfans mâles de cette nation, devoient être jetés dans le Nil au moment de leur naissance.

Malgré cet ordre cruel, Jochabed, épouse d'Amram, de la tribu de Lévi, cachoit son fils depuis trois mois; mais forcée enfin d'obéir, elle fit un berceau avec des joncs enlacés, qu'elle eut soin d'enduire de poix et de bitume, elle y plaça son malheureux enfant, l'exposa sur les bords du Nil, parmi les roseaux, et ordonna à sa fille de se tenir près de là, pour veiller sur le sort de son frère. La fille de Pharaon se promenant avec ses compagnes sur le bord du fleuve, aperçut le jeune israélite, en eut pitié, se le fit apporter, et l'adopta. Dans la suite, cet enfant à qui l'on donna le nom de Moïse, fut le libérateur des Hébreux.

Le moment choisi par Le Sueur est celui où la malheureuse Jochabed vient de placer sur l'eau le frêle esquif

qui doit préserver son fils d'une mort qu'elle croit inévitable. Celui-ci crie, pleure, et tend vers sa mère ses petits bras supplians. Sur un plan plus éloigné, on voit la sœur du jeune Moïse qui suit le cours du Nil, pour observer ce que va devenir l'objet de ses alarmes. Sa démarche, son regard, toute sa personne, enfin, porte l'empreinte du sentiment dont son cœur est affecté. Mais cette figure, malgré sa perfection, est néanmoins subordonnée à celle de Jochabed, qui attire tous les regards. Le Sueur, sans altérer la beauté et la noblesse des traits de cette mère éplorée, lui a donné l'expression la plus vive et la plus vraie. Ainsi, il n'est pas une seule partie de ce tableau où l'on ne retrouve des marques de cette exquise sensibilité qui fut une des qualités de l'artiste que les François se plaisent à nommer leur Raphaël.

Ce tableau n'est pas seulement recommandable sous le rapport de l'expression et de la disposition de l'ensemble; le coloris, partie de l'art que Le Sueur ne posséda pas à un degré éminent, ne manque ici ni d'éclat ni de force. Jochabed est drapée noblement. Un voile jaune foncé, dont elle relève une partie avec la main gauche, couvre sa tête, et redescend sur une tunique bleu clair, changeant en violet rose, qu'accompagne un manteau rouge. La sœur de Moïse est couverte d'une étoffe grisâtre.

Ce tableau, qui fit partie de la Collection d'Houghton, a été gravé en Angleterre, par *Bernard Baron* en 1720, et *Richard Read* en 1779.

52.

E. Le Sueur pinx.t C. Normand sc.

Mort de S.t Etienne dit le Jeune.

Eustache Le Sueur, École Françoise.

1617 ~~~~~~~~~~~~~~~~~~~~~~~~~~~~~~~ 1655

LA MORT DE SAINT ÉTIENNE, DIT LE JEUNE.

Tableau de la Galerie de l'Ermitage, peint sur toile.

Hauteur 8 pieds 9 pouces, largeur 8 pieds 2 pouces.

Saint Etienne, dit le Jeune, eut avec le martyr dont il portoit le nom la triste et glorieuse ressemblance de succomber sous les attaques d'hommes furieux ou soldés, et de périr sans jugement.

Ce Saint, dont le génie du Raphaël françois a exhumé la gloire, étoit un moine Bythinien et vivoit au huitième siècle, sous le règne de Constantin Copronyme, l'un de ces nombreux Césars qui déshonorèrent le trône de Bysance, si impolitiquement fondé par Constantin I. Copronyme, surnom burlesque qui ne peut se traduire, étoit iconoclaste, ou ennemi des images, comme son père Léon. Il désira qu'Etienne le secondât; le solitaire, attaché au culte reconnu comme orthodoxe, rejeta ses insinuations et brava ses menaces. Les soldats de Copronyme l'accablèrent de coups de pierres, et l'un d'eux lui fracassa la tête avec un levier.

Telles étoient les données que l'histoire fournissoit à Le Sueur. Que fit notre immortel artiste? Il ne pouvoit choisir le moment même du meurtre; son âme y répugnoit : il avoit donc à choisir entre l'instant qui précéda et celui qui suivit. Son exquise sensibilité lui fit préférer ce dernier. Il avoit alors à représenter une scène de douleur pieuse; une de ces scènes dans lesquelles aucun artiste ne le surpassa jamais.

Dans sa composition, le crime est consommé; les bourreaux se sont éloignés. Des fidèles seuls environnent les restes mortels du martyr. Les deux sexes, la vieillesse et l'enfance se pressent autour de ces restes vénérés. Des femmes surtout, telles que Le Sueur les savoit peindre, des femmes, des mères, se livrent à l'excès de la douleur; tandis que des hommes, dans l'âge mur, et des vieillards se disposent à rendre au Saint les derniers devoirs. Les femmes pleurent et prient, les hommes agissent ou se disposent à agir ; chacun garde le caractère que lui a donné l'auteur de la nature. Etoit-ce un calcul de la part de l'artiste ? non; il a trouvé dans son âme ces contrastes, dont l'effet étoit d'autant plus sûr qu'il ne l'avoit pas laborieusement cherché.

Après avoir admiré ce qu'il y a d'excellent dans la partie poëtique du tableau, nous devons de semblables éloges à la partie pittoresque. Cette figure du Saint, qu'un vieillard soulève par les pieds, est très-hardie et même neuve dans un des sujets le plus fréquemment traités. L'artiste, en la présentant sous cet aspect, a su éviter des raccourcis désagréables. Il n'a oublié ni le vêtement ecclésiastique, qui caractérise son principal personnage, ni l'amas de pierres qui indique le genre de sa mort; et il a donné au Saint les formes de la jeunesse pour augmenter l'intérêt. Remarquons enfin que dans cette composition de dix-neuf figures, il n'en est pas une seule qui ne prenne à l'action une part très-active. Le corps du Martyre est un centre vers lequel tout se dirige.

Ce tableau qui fit partie de la fameuse collection *Houghton*, a été gravé par *F. Aliamet.*

Murillo pinx.t — M.me Soyer sc.

Le Repos en Egypte.

Barthel. Estéban Murillo, Ec. Espagnole.

1618 ~~~~~~ 1682.

LE REPOS EN ÉGYPTE.

Tableau de la Galerie de l'Ermitage, peint sur toile.

Hauteur 4 pieds 1 pouce 4 lignes, largeur 5 pieds 5 pouces 8 lignes.

Murillo est du nombre des artistes dont la vie offre des particularités propres à faire aimer leurs personnes autant que leurs ouvrages. Rien de plus intéressant, que de lire chez les biographes de ce peintre, comment, âgé seulement de vingt-quatre ans, et résolu d'aller se perfectionner en Italie, il se procura, pour entreprendre ce voyage, les ressources indispensables dont il étoit entièrement dénué. Il achète une assez grande quantité de toiles, les partage en plusieurs morceaux, les imprime lui-même, puis il peint sur les uns, des passages mystiques et des fleurs sur les autres. C'étoit sans doute, rabaisser un talent déjà recommandable. Mais Murillo espéroit que, devenu une espèce d'ouvrier, il se procureroit ainsi, en peu de temps, l'argent que peut-être alors, son mérite comme peintre d'histoire, n'auroit pu lui faire trouver. Son ingénieuse idée eut tout le succès qu'elle méritoit : un marchand qui se disposoit à partir pour l'Amérique, lui acheta toute cette pacotille, et Murillo se mit incontinent en voyage. Différentes circonstances voulurent qu'il n'allât pas plus loin que Madrid. Il y trouva Vélasquez, jouissant alors d'une grande réputation, et qui s'honora, en fournissant au jeune artiste les moyens d'étudier dans les Palais Royaux, les chefs-d'œuvres des plus grands-maîtres. Destiné à se placer lui-même parmi les peintres du premier rang, Murillo tira de ses travaux le parti le plus avantageux pour le perfectionnement de ses talens; et

après un séjour de trois années dans la capitale de l'Espagne, où il ne cessa d'étudier les ouvrages de Paul Véronèse, du Titien, de Rubens et de Vandyck, il revint dans sa ville natale, où il jouit long-temps de la gloire que lui méritoit son talent.

Ce peintre, comme la plupart des grands-maîtres, eut trois manières différentes, qui se succédèrent à mesure que ses études constantes perfectionnèrent son talent. Dans ses premières productions, on remarque un pinceau fier et hardi, un dessin plus vrai que correct. Dans la suite, sa touche acquit plus de moelleux, ses carnations devinrent plus fraîches. Enfin, ses derniers et ses plus nombreux tableaux sont mieux dessinés, la nature y est mieux choisie, et l'on y reconnoît un pinceau plus franc, plus vigoureux et plus ferme. C'est cette dernière manière qui lui valut en Espagne le titre glorieux de prince des coloristes, qu'il partage aujourd'hui dans le reste de l'Europe, où ses productions sont mieux connues, avec Titien et Rubens. Ainsi que presque tous les coloristes, Murillo manque souvent de pureté dans son dessin, et ne connut pas la beauté des formes antiques; mais du moins la nature est rendue chez lui avec une naïveté charmante.

Le Repos en Egypte que nous publions, possède les principaux caractères du sujet. L'Enfant Jésus endormi attire tous les regards et Marie charme par l'expression bien sentie de son amour maternel. Ce que nous venons de dire du style de Murillo, ne nous permet pas d'insister sur la physionomie commune des deux petits Anges. Tout ce qui tient au coloris ne mérite que des éloges. Le fond indique le climat ardent de l'Egypte, et concourt, par sa vigueur, à l'harmonie générale.

Ce tableau n'a point été gravé.

54.

Perugin pinx.t Mme Soyer sc.

La Vierge, Jesus, St Joseph, St François et St Jérome.

LA VIERGE, JÉSUS, St. JOSEPH, St. FRANÇOIS DE SALES ET St. JÉROME.

Tableau de la Galerie de l'Ermitage, peint sur bois.

Hauteur et largeur 5 pieds 4 pouces 6 lignes.

Pierre Vannucchi, surnommé le Pérugin parce qu'il naquit à Pieve, lieu situé dans cette contrée de l'état de l'église qu'on appelle Pérugin, fut élève de Nicolo Alunna, de Pietro della Francesca, peintres aussi médiocres que peu connus, et passa ensuite dans l'école d'Andrea del Verrocchio, où il fut l'émule de Léonard de Vinci. Ses principaux élèves sont Pinturricchino, Andrea di Assisi, Orazio di Paris, Gaudenzio Ferrari, enfin le divin Raphaël.

Quoique le Pérugin appartienne essentiellement à l'époque de la renaissance de l'art, et que ses productions soient très-inférieures à celles de son illustre élève, son seul titre à la célébrité n'est pas d'avoir eu un tel disciple. Il a prouvé, par quantité de tableaux, encore très-recherchés, qu'il tient un rang distingué parmi les maîtres de l'art.

Le tableau, dont nous donnons le trait, offre, contre toute vraisemblance, une réunion de personnages qui vécurent dans des siècles différens. Au milieu d'un chétif paysage, qui rappelle ceux de Raphaël, l'Enfant Jésus, posé à terre sur des langes et le dos appuyé sur un coussin, est adoré par sa mère, Saint Joseph, Saint François de Sales, et Saint Jérôme. Un chœur d'anges qui tiennent des branches de lis, symbole de la pûreté de Marie,

descend du ciel et couronne cette singulière composition. Si la disposition de ce tableau est bizarre et tient du style gothique qui régnoit à l'époque où vécut le Pérugin, et dont il ne put entièrement se défaire, ce défaut est amplement compensé par de véritables beautés. La figure de Saint Jérôme est noble et d'un dessin savant. Vannucchi a su, sans altérer les formes de ce pieux solitaire, lui conserver l'empreinte des jeûnes et des macérations qu'il s'infligeoit pour dompter ses sens; la draperie amarante qui couvre sa tunique grise est largement ajustée, les tons en sont riches et les plis étudiés avec soin. La Vierge, dont la robe ponceau est recouverte par un large manteau bleu, doublé de vert, a cet air gracieux qu'on admire dans toutes les têtes de femmes de ce maître, et qu'après avoir puisé, comme Léonard de Vinci, chez le Verrocchio, il communiqua à l'inimitable Raphaël. Saint Joseph, vêtu d'une robe pourpre qu'une draperie jaune accompagne, est dans une attitude vraie, mais dénuée de noblesse; son expression ne manque pas de finesse. Enfin Saint François de Sales, qu'on reconnoît à son habit de moine et à ses stygmates, n'est point inférieur aux autres figures de ce tableau, sous le rapport de la touche et de la manière dont il est ajusté, mais il est nul quant à l'expression. En général, cette peinture se fait remarquer par la précision avec laquelle la nature y est imitée, par une aimable simplicité et une certaine grâce particulière au Pérugin. Le coloris en est assez bon et ne manque pas d'éclat; le pinceau en est facile, quoique très-soigné. Le seul défaut de quelque importance qu'on puisse reprocher à cette production est l'absence de toute perspective aërienne.

Ce tableau n'a point été gravé.

55.

Pietre de Crotone pinx.t *Mme Soyer sc.*

Agar ramenée vers Sara par Abraham.

Pietro Berettini dit Piètre de Cortone, École Florentine.

1596 1669

AGAR RAMENÉE VERS SARA PAR ABRAHAM.

Tableau de la Galerie de l'Ermitage, peint sur toile.

Hauteur 6 pieds 5 pouces, largeur 5 pieds 8 pouces.

Nous l'avons déjà dit en d'autres termes, la manière de Piètre de Cortone séduira toujours, même ceux qui se croiront obligés de la critiquer, d'après l'austérité de leurs principes, parce qu'elle n'est jamais dénuée de grâce, et qu'elle annonce chez l'artiste une rare facilité. Quintilien caractérisoit ainsi Ovide, auquel toutefois Piètre de Cortone ne peut être entièrement comparé : « Il abonde en défauts agréables. »

La Genèse dit que Sara, épouse d'Abraham, se croyant frappée de stérilité, invita le patriarche à prendre pour seconde femme leur servante Agar. Celle-ci devenue enceinte, méprisa sa maîtresse. Sara, qui exerçoit sur son mari un très-grand ascendant, chassa, de son consentement, une importune rivale; mais l'Ange de l'Eternel apparoissant à Agar, lui conseilla de retourner vers sa maîtresse, et de s'humilier devant elle. Il lui prédit pour la consoler, que son fils seroit fort et courageux. Ce fils fut Ismaël, devenu depuis le compagnon de la détresse de sa mère, lorsqu'elle alla une seconde fois dans le désert, par ordre d'Abraham et de Sara, fière d'avoir enfanté Isaac.

Il est heureux pour Piètre de Cortone, qu'une tradition reçue depuis long-temps, fasse connoître son sujet. Autrement, on pourroit croire qu'il a voulu représenter quelque événement arrivé dans des temps modernes.

Il y a bien, à la vérité, quelque vague réminiscence du grand style dans le costume d'Abraham, mais les deux femmes nous reportent à plusieurs milliers d'années après l'événement. Cette Sara, dont le caractère dût être un peu revêche, est ici une jeune et jolie dame qui, assise avec assez de grâce, semble examiner la femme de chambre que son intendant vient lui présenter, et consentir à l'admettre à son service. Une description de ce tableau nous apprend que, dans cette figure, « on reconnoît une maîtresse qui, satisfaite d'avoir montré qu'elle pouvoit punir, pardonne avec complaisance. » Voici bien ce que l'on est convenu d'appeler des *beautés de commentateur,* et nous nous ferions un véritable scrupule de nous exprimer de la même manière, pour deux raisons évidentes: l'une, que jamais Piètre de Cortone ne brilla dans l'expression, l'autre, que les plus grands-maîtres dans cette partie, n'auroient sans doute pas, plus que lui, songé à réaliser des nuances de sentiment tellement fugitives, qu'elles échapperont toujours au pouvoir de l'art.

Il est à peine nécessaire d'ajouter que le hangar et la draperie placés derrière Sara, blessent le costume autant que le reste de la composition. Il faut aussi admettre, puisque Piètre de Cortone l'a voulu ainsi, que l'enfant ailé qui voltige derrière Agar, est l'Ange de l'Eternel ; et ne pas voir en lui un petit amour. En résumé, on peut appliquer à toutes les parties des tableaux de ce peintre agréable, ce que Taillasson dit seulement des expressions de ses têtes : « Elles plaisent, quoiqu'elles ne soient pas tout-à-fait justes, et quelquefois, elles font oublier ce qui leur manque. »

Ce tableau, qui vient de la galerie Houghton, a été gravé à Londres par *J. B. Michel.*

56.

N. Poussin pinx.t Reveil

Le Frappement du Rocher

Nicolas Poussin, Ecole Françoise.

1594.~~~~~~~~~~~~~~~~~~~~~~~~~~~~~~~~1665

MOISE FRAPPANT LE ROCHER.

Tableau de la Galerie du comte de Stafford, Cleveland-House à Londres, peint sur toile.

Hauteur 3 pieds, largeur 4 pieds 2 pouces 8 lignes.

Poussin a peint deux fois ce sujet; le tableau dont nous donnons le trait fut fait pour M. de Gillier, et après avoir appartenu successivement à M M. de l'Isle Sourdière, de Bellievre, de Dreux, de Seignelay, il a passé de la Collection du Palais-Royal dans celle de M. le comte de Stafford, à Londres.

La Bible raconte que les Israélites, conduits par Moïse dans les déserts de l'Arabie, à la sortie de la fertile Egypte, parvinrent près d'Horeb, dans une solitude appelée Réphidim. Exténués par la soif, ils murmurèrent contre leur chef; mais Dieu fit cesser les frayeurs de Moïse, qui craignoit d'être lapidé. Il lui ordonna de frapper un rocher avec cette verge fameuse, qui avoit opéré déjà tant de prodiges. Moïse obéit. L'eau jaillit du rocher, et les Israélites désaltérés s'apaisèrent.

Le texte est très-concis sur cet événement miraculeux; et ce fut peut-être un avantage réel pour l'artiste. En de telles occasions, le génie a plus de liberté; ce qu'il produit lui appartient plus intimement que quand il trouve en quelque sorte sa composition tracée par l'auteur auquel il a emprunté son sujet. Poussin a donc pu déployer ici une de ses vastes et magnifiques ordonnances qui l'ont placé et le maintiendront toujours au premier rang.

Moïse touche le rocher de sa puissante baguette, et déjà

les eaux ont jailli. Derrière lui, son frère Aaron, élevant une main vers le ciel, apprend aux Israélites à bénir le Dieu qui seul a pu faire cesser leur détresse. Plusieurs d'entre eux saisissent parfaitement sa pensée; mais l'habile peintre les a groupés sur un plan un peu éloigné. Les figures le plus rapprochées de l'œil du spectateur ne sont occupées qu'à étancher leur soif. L'activité de leurs mouvemens n'ôte rien à la grâce qui, par-dessus tout, devoit présider aux conceptions d'un homme si bien pénétré des principes des artistes anciens. Sur le premier plan, à droite, on voit une femme avec deux enfans. Ces sortes de groupes sont souvent insignifians dans les grandes compositions. Ici, c'est une mère qui, lorsqu'un de ses fils a déjà bu l'eau bienfaisante, présente à l'autre le vase auquel elle n'aura recours elle-même qu'après eux. Les figures que l'on aperçoit au loin annoncent, par leur abattement, les extrêmes souffrances auxquelles étoit réduite la horde fugitive. Le petit enfant placé à gauche est un modèle charmant de ces idées naïves, qu'un grand maître peut se permettre sans conséquence dans les sujets les plus graves, afin de varier ses compositions, sans tomber dans la caricature. Son attitude prouve assez qu'il n'éprouve plus le besoin de se désaltérer, et fait naître un sourire involontaire.

Poussin étoit dans la force de l'âge et du talent; il avoit environ quarante ans lorsqu'il peignit ce tableau, l'un des plus corrects et des mieux exécutés de tous ceux que l'on doit à son pinceau.

Il a été gravé par *Et. Baudet;* mais cette estampe, quoique la meilleure, de celles exécutées d'après cette composition, ne donne pas une très-juste idée de la peinture.

N. Poussin pinx.t C. Normand sc.

Le Frappement du Rocher.

57.

MOISE FRAPPANT LE ROCHER.

Tableau de la Galerie de l'Ermitage, peint sur toile.

Hauteur 3 pieds 8 pouces 4 lignes, largeur 5 pieds 10 pouces 8 lignes.

Poussin, dégoûté du séjour de Paris, où il avoit été appelé avec une sorte de solennité, et qui l'avoit exposé à tous les ressentimens de la médiocrité jalouse, revint à Rome, véritable patrie d'un artiste tel que lui. Ce fut alors qu'en 1649, il peignit pour son ami, le peintre Stella, un tableau de Moïse frappant le rocher, sujet qu'il avoit déjà traité environ quinze années auparavant. Plusieurs grands maîtres italiens lui avoient donné l'exemple de répéter une composition avec de légères différences, propres seulement à empêcher que le second tableau ne passât pour une copie. Mais il se sentoit trop d'imagination, il étoit trop « animé du désir de bien faire, » comme il le dit dans une de ses lettres, pour imiter un exemple si favorable à la paresse.

Son nouveau Frappement du Rocher n'eut donc avec le premier, d'autre ressemblance que celle du sujet. Loin de sentir sa verve se refroidir avec l'âge, Poussin, qui n'opéroit que d'après des principes sûrs, a mis dans cette seconde composition encore plus de pathétique et de feu que dans la première. Si elle lui cède sous le rapport de l'ordonnance, elle exprime le sujet avec plus d'énergie : la détresse, le désespoir du peuple d'Israël, s'y font encore mieux sentir. Ici, c'est une vieille femme qui tient dans ses bras sa fille mourante, et qui implore pour elle ainsi que pour son

petit-fils, quelques gouttes de la source salutaire. Plus loin, une autre femme, penchée sur le genou de son mari, semble résignée à la mort, tandis que, celui-ci soutenu par son fils, se soulève à l'aspect du miracle qui va leur rendre à tous l'existence. Rien de plus expressif que l'empressement de tous ces infortunés, qui, d'un mouvement unanime, se précipitent vers le ravin où l'eau coule. Rien de plus noble que les attitudes de ces vieillards, qui songent avant tout, à rendre grâce à Dieu d'une faveur autant signalée que nécessaire, et dont l'un exprime sa profonde reconnoissance, en se prosternant la face contre terre.

Nous ne dissimulerons pas que l'on a reproché à Poussin d'avoir représenté Moïse touchant encore le rocher de sa baguette, lorsque déjà l'eau couloit à grands flots. Cette critique porte sur les deux compositions; mais elle est plus spécieuse que solide. Le peintre n'ayant qu'un instant dont il puisse disposer, doit y réunir tout ce qui sert à mieux caractériser son sujet. Ainsi, Moïse touche encore le rocher quoique déjà le prodige ait commencé à s'accomplir. Pourquoi? parce que s'il se tenoit debout, près de ce même rocher, son attitude seroit glaciale; et que si l'eau ne couloit pas encore, il régneroit dans l'action une incertitude très-voisine du ridicule. Que d'objections de cette espèce on s'épargneroit, si, avant de les hasarder, on réfléchissoit sur ce qu'une connoissance approfondie de l'art a permis ou défendu aux hommes de génie!

De toutes les bonnes gravures exécutées d'après ce tableau, celle de *Claudine Stella* mérite la préférence. Dans aucune le dessin et l'on peut dire la couleur du Poussin ne sont rendus avec autant de vérité; sous ce dernier rapport cette estampe est un véritable chef-d'œuvre.

Poussin pinx.t

Revel sc

J. Tortaifae 64

l'Extrême Onction

59.

Raphaël pinx.t

Reveil sc.

La Vierge au Poisson.

R. Sanzio, dit Raphaël d'Urbin, École Romaine.

1483 ~~~~~~~~~~~~~~~~~~~~~~~~ 1520.

LA VIERGE AU POISSON.

Tableau de la Galerie du roi d'Espagne, à Madrid, peint sur toile.

Hauteur 7 pieds 4 pouces, largeur 5 pieds 3 pouces.

Raphaël est de tous les peintres celui qui a le mieux réussi dans la représentation des figures de Vierges. Le Corrége même, son égal dans quelques sujets, ne sauroit pour ceux-ci lui être comparé. Ses Vierges, il est vrai, sont extrêmement gracieuses et respirent l'innocence et la pudeur virginale; mais à ces trois caractères, que Raphaël posséda à un degré plus éminent encore, il ne joignit pas, comme lui, cette sublime décence, cette majesté surhumaine, enfin ce certain air de vénération pour un fils dont elles semblent reconnoître intimement la divinité. De la réunion de ces précieux caractères, qui produit une expression si prodigieuse qu'elle n'a pu être copiée, ni en peinture ni en gravure, nait ce respect le plus profond et cette admiration sans réserve, dont le spectateur le moins pieux ne peut se défendre à la vue des Vierges de l'illustre peintre d'Urbin; sentiment que n'inspirent pas toujours celles du Corrége, qui n'offrent, le plus ordinairement, que l'image d'une femme charmante badinant avec son enfant.

La Vierge au poisson, ainsi nommée à cause du jeune Tobie qui vient lui faire hommage du poisson dont le fiel rendit miraculeusement la vue à son père, réunit toutes les beautés que Raphaël savoit si bien imprimer à ces sortes de figures. Celle de Jésus est d'une naïveté charmante.

Le mouvement qu'elle fait pour prendre la main du fils de Tobie, qu'un ange lui présente, est d'un naturel et d'une grâce inimitables et la figure de l'ange est aussi belle que toutes celles qui sont sorties du pinceau de Raphaël, c'est dire qu'elle est parfaite. Saint Jérôme, que caractérise le lion qui est à ses pieds, a infiniment de noblesse; enfin, le jeune Tobie offre toute la vérité d'un portrait. Peut-être est-ce celui du fils du particulier qui commanda ce singulier sujet, et à qui l'on doit en attribuer l'idée bizarre.

Ce tableau que Raphaël peignit pour l'église de Saint Dominique à Naples, s'est vu long-temps à Saint Laurent de l'Escurial. Il est du nombre de ceux qui, après avoir été bien rentoilés et restaurés à Paris, ont été renvoyés à Madrid en 1818. Il a été gravé en 1782 par *Fernando Selma,* célèbre artiste espagnol, et, depuis peu, à Paris sous la direction de *Chatillon.* Ces deux estampes diffèrent essentiellement de celle de *Marc-Antoine* représentant le même sujet. Cette dernière paroît avoir été exécutée plutôt d'après un dessin de Raphaël que d'après le tableau. Nous la citons comme étant de *Marc-Antoine,* parce qu'on la lui attribue assez généralement. Cependant Mariette, Barth et autres connoisseurs prétendent qu'elle est de *Marc de Ravenne,* son élève. Les épreuves avec le chiffre de Marc Antoine sont après la retouche; celles qui portent, de plus, *Ant. Sal. exc.* leur sont postérieures; enfin, il existe une copie assez médiocre de cette planche, dont les épreuves se reconnoissent à ce que les têtes de la Vierge, de Jésus et de Saint Jérôme, sont ornées d'auréoles. Elles portent également l'adresse d'*Ant. Sal.*

S. A. R. Monsieur, possède une belle copie de ce tableau peinte sur porcelaine et exposée au salon de 1818 par Madame Jaquotot.

60.

Raphaël pinx.t C. Normand sc.

La Vierge, l'Enfant Jésus, S.t Sixte et S.te Barbe.

Sanzio dit Raphaël d'Urbin, Ec. Romaine.

1483 ~~~~~~ 1520.

LA VIERGE, L'ENFANT JÉSUS, SAINTE BARBE ET SAINT SIXTE.

Tableau de la Galerie de Dresde, peint sur toile.

Hauteur 9 pieds 3 pouces, largeur 7 pieds.

Tout est réellement céleste dans cette composition. Les draperies qui cachoient aux regards même des bienheureux, l'intérieur du céleste sanctuaire, se sont repliées à la venue de Marie, qui, pleine de grâces et de majesté, s'avance, tenant son divin fils entre ses bras, et foulant les nuages d'un pied léger. Des chœurs de Chérubins, qu'on entrevoit dans le fond du séjour sacré, lui forment une auréole éclatante de lumière; sur le devant, deux jeunes Anges sont dans l'attitude de la méditation. Saint Sixte et Sainte Barbe se prosternent : celui-là est un vénérable pontife reconnoissable à la richesse de son costume; la Sainte, d'une beauté céleste, et dans la fleur de l'âge, laisse néanmoins à Marie l'incontestable supériorité qu'elle doit avoir.

Cette composition, originale dans un genre où, même du temps de Raphaël, il étoit si difficile aux peintres de ne pas suivre les routes tracées, fut faite pour les bénédictins de Saint Sixte à Plaisance. Vasari la loue en peu de mots, mais avec énergie, comme un ouvrage extraordinaire. Ce témoignage est d'autant plus précieux, qu'il vient de l'ami et de l'élève de Michel-Ange. Il prouve que les contemporains mêmes de Raphaël, surent rendre justice aux bonnes productions de son pinceau.

Ce tableau fut long-temps une des principales causes qui attiroient à Plaisance les amateurs de l'art, voyageant en Italie. Dans l'année 1754, Auguste III, roi de Pologne et électeur de Saxe, en fit l'acquisition pour 40,000 écus romains, (près de 220,000 francs), selon l'écrivain qui a décrit les tableaux de la Galerie de Dresde. Le traducteur françois de Vasari dit: 22,000 écus, (environ 120,000 francs), cette somme seroit toujours considérable, et prouveroit la grande estime que l'on faisoit de ce chef-d'œuvre. Il en existe, ajoute ce traducteur, une belle copie, faite du temps de Raphaël. Peut-être les propriétaires se déterminèrent-ils, par cette circonstance, à vendre l'original. Ce fut là, pour le dire en passant, un des plus mauvais calculs que jamais les Italiens aient pu faire. Peu à peu on les détermine par l'appât de l'or à renoncer aux chefs-d'œuvres transportables qu'ils doivent à leurs grands maîtres. Ces hommes illustres n'ayant point eu de successeurs chez eux, la terre classique des beaux arts n'aura peut-être plus à montrer, dans un certain nombre d'années, que des fresques menacées par la main du temps d'une destruction inévitable. Que les Italiens y songent. L'événement qui leur a rendu, bien restaurés, bien rentoilés, tant d'excellens ouvrages, étoit jusqu'alors unique dans l'histoire de l'art, et ne se renouvelera probablement pas.

Quelque fût le mérite de ce tableau, il étoit naturel qu'il éprouvât des critiques; et la plus forte de toutes est venue de Winckelmann: « Il n'est pas, a-t-il dit, de la meilleure » manière de Raphaël, et quoique le dessin y fasse re» connoître sa main, le coloris en est mauvais. » Mais auparavant il avoit donné les plus magnifiques éloges: « Au mélange merveilleux d'une douce innocence et

» d'une majesté célestes, exprimées sur la physionomie
» de la Vierge » il n'avoit pas cru possible de « rien
» concevoir de plus grand, de plus noble que le contour
» de cette figure admirable. » Enfin, il avoit parlé des autres personnages avec le même enthousiasme, à l'exception des deux petits anges sur lesquels il gardoit un silence absolu.

Nous avons cru devoir faire ce rapprochement pour ceux qui considèrent Winckelmann comme une autorité. Quant à nous, même en mettant à part ces contradictions, qui ôteroient toute importance à son opinion, nous avouons qu'il nous a toujours paru plutôt un érudit très-recommandable qu'un observateur d'un goût sûr, principalement lorsqu'il cesse de parler des statues antiques. Les connoissances par lesquelles on apprécie un bas-relief, une figure de marbre ou de bronze, sont loin de suffire pour juger un tableau de grand maître, et peser avec impartialité ses défauts et ses beautés.

Voici, nous osons le dire, l'exacte vérité sur cette composition de Raphaël : lorsqu'il l'exécuta, il avoit déjà rejeté ce que la manière de Pérugin, son maître, offroit de mesquin; mais on ne s'aperçoit pas, à la figure de Saint Sixte, qu'il eût encore adopté pour ses personnages de vieillards le grand caractère des têtes de Michel-Ange; ce qui suffiroit pour démontrer qu'il peignit ce tableau vers le temps où il exécuta sa célèbre fresque dite l'Ecole d'Athènes. Cette tête de Saint Sixte paroît n'être qu'un portrait. Quant au coloris, si durement traité par Winckelmann, il est suave dans les deux têtes de femmes, et harmonieux dans les nuages. Seulement l'éclat du fond sur lequel se détache le groupe principal nuit à l'effet général. Au reste, cette Madone peinte sur toile et non

sur bois, comme la plupart des autres tableaux à l'huile de Raphaël, arriva en Saxe très-dégradée et a probablement souffert, soit dans ce pays, soit en Italie, des repeints de quelque artiste ignorant. Les petits anges, dont Winckelmann n'a rien dit, sont peut-être les deux plus belles figures de ce tableau; mais le savant antiquaire a sans doute pensé, comme Mengs, Cochin, et quelques autres, que Raphaël n'avoit pas su toujours exprimer la naïveté de cet âge. Une simple distinction suffit pour rétablir ici la vérité. Raphaël, naturellement aussi porté au grand qu'au gracieux, a presque toujours fait de ses enfans des figures célestes. Ses enfans Jésus, ses anges, les amours mêmes de la Farnésine en offrent la preuve. Or, il n'est pas difficile de concevoir qu'en cela il a plutôt mérité des éloges que des critiques, puisque, laissant à d'autres une imitation plus exacte des formes communes, il s'est élevé à ce beau idéal, objet constant de ses études, qui le distinguera toujours, même des artistes placés comme lui au premier rang.

Ce tableau a trouvé un digne interprète du génie de Raphaël dans le graveur allemand *Müller,* dont le burin pur et suave en a su conserver les principales beautés. Cette estampe, véritable chef-d'œuvre de l'art, est la dernière production de son auteur, qui mourut en 1815 peu de temps après l'avoir terminée, victime d'une trop longue et trop pénible application. Les épreuves de cette planche se vendent aujourd'hui, dans le commerce, plus de 500 fr. avant la lettre, et celles avec la lettre, un prix proportionné à leur beauté.

Rustichino pinx.t — M.me Soyer sc.

La Mort de la Madelaine.

LA MORT DE LA MADELAINE.

Tableau de la Galerie de Florence.

Hauteur 3 pieds 9 pouces, largeur 5 pieds 4 pouces.

François Rustico ou Rustichino, étoit de l'Ecole Siennoise, que l'on réunit ordinairement à l'Ecole Florentine. Il y eut avant lui plusieurs artistes de son nom. Le premier connu fut Gabriel Rustici, élève de Fra Bartolomeo di San Marco. On ignore s'il étoit de la même famille que les autres qui furent tous parens. Le second, Rustico, dont le prénom est inconnu, fut élève de Jean Antoine Razzi, dit le Sodoma, et peignit dans Sienne, sa ville natale un grand nombre de grotesques. Il eut pour fils Christophe Rustici, qui réussit également dans le même genre d'ouvrage. Le moins fameux des artistes de cette famille, fut Vincent, cru fils de Christophe.

François qui eut Christophe pour père, accrut la célébrité de son nom. On le désigna par le diminutif Rustichino, soit parce qu'il étoit le dernier de sa famille, soit parce qu'il mourut jeune (en 1625). Peut-être cette dernière circonstance contribua-t-elle à sa renommée. Tous ses tableaux sont bons, parce qu'il n'eut pas le temps de contracter une manière négligée, comme il est trop souvent arrivé à des artistes qui ont fourni une longue carrière.

Il travailla dans le goût du Caravage, et éclaira souvent ses tableaux par un flambeau, ou par un seul jet de lumière. Celui dont on donne ici le trait, a été composé d'après

cette méthode. C'étoit celle de Gerard Hundhorst, dit *Della Notte*, mais si Rustichino fut en cette partie son imitateur, il le surpassa dans l'élégance des formes.

Marie Madelaine, de pécheresse devenue pénitente, touche à son dernier moment. La partie supérieure de son corps n'a d'autre voile que sa longue chevelure. Ses bras sont nus. Assise à terre dans une grotte sauvage, et enveloppée d'une natte, elle n'a près d'elle qu'un livre, une tête de mort et un vase de parfums qui rappelle, ainsi que la croix placée dans une de ses mains, son pieux attachement pour Jésus-Christ. Près d'elle, deux anges la contemplent avec intérêt, et semblent attendre l'instant de sa mort, pour conduire son âme dans les demeures célestes.

Cette composition est d'une simplicité fort touchante. L'artiste a su saisir et exprimer sur le visage de la Sainte, ce moment fugitif qui forme le passage de l'existence à la mort. Cette tête penchée en arrière, cet œil déjà fermé, cette bouche entr'ouverte, sont de l'expression la plus vraie. Les draperies des Anges ont de l'ampleur et de la grâce. Rustichino ayant fait le voyage de Rome, étudia dans cette ville le Carrache et le Guide, et y peignit un Saint Sébastien pansé par Sainte Irène, que posséda dans la suite le prince Borghèse.

La correction de son dessin dans le tableau de la Madelaine mourante, concourt à prouver qu'il étudia utilement les deux grands maîtres que l'on vient de nommer. Quant à l'effet général, il est vigoureux, et le clair-obscur fort bien entendu.

Ce tableau a été gravé par *H. Guttenberg*.

62.

Salvator Rosa pinx.t M.me Soyer sc.

Démocrite et Protagoras.

Salvator Rosa, École Napolitaine.

1615 ~~~~~~~~~~ 1673.

DÉMOCRITE ET PROTAGORAS.

Tableau peint sur toile.

Hauteur 5 pieds 7 pouces; largeur 2 pieds 4 pouces 10 lignes.

Démocrite et Protagoras naquirent tous deux à Abdère en Thrace. Le premier étoit déjà un célèbre philosophe, lorsqu'un jour il rencontra près de cette ville le jeune Protagoras avec une charge de bois. La manière ingénieuse dont son fardeau étoit arrangé, afin de le porter avec plus de facilité, frappa Démocrite. Protagoras délia le bois devant lui et le disposa de nouveau comme auparavant. Démocrite charmé de son intelligence, le reçut au nombre de ses disciples. Dans la suite Protagoras devint un sophiste fameux et gagna des sommes considérables dans cette profession, dont l'utilité étoit au moins douteuse. Bien différent en celà de son maître qui, dans ses voyages entrepris pour s'instruire, avoit dépensé tout son bien, montant à cent talens, ou deux cent mille écus, selon l'évaluation de l'abbé Barthelemi. Au reste, ils avoient ensemble ce point de ressemblance qu'ils revoquoient en doute l'existence des dieux. Protagoras fut même chassé d'Athènes et de l'Attique parce qu'il avoit, sans aucun détour, manifesté cette opinion dans l'un de ses ouvrages.

Les nuits attiques d'Aulu-Gelle, ont fourni à Salvator Rosa l'anecdote qu'il a représentée. Ce sujet en lui-même n'avoit rien de bien intéressant, mais l'originalité du talent de l'artiste en a su composer un tableau fort agréable. L'expression des deux figures principales est juste et vraie. Salvator Rosa, en homme instruit, a retracé sur la figure de Démocrite, ce léger sourire, mêlé

souvent d'ironie, qui caractérisoit un homme habitué à se moquer des sottises humaines. Les deux autres figures, quoique peu nécessaires à l'action, y prennent du moins assez de part pour que l'on doive savoir gré au peintre d'en avoir enrichi sa composition.

Salvator Rosa est du très-petit nombre des peintres, qui, sans s'assujettir à marcher sur les traces d'autrui, ont eu le mérite de se recommander par des idées et une manière essentiellement originales. La sienne a quelque chose de sauvage et de bizarre; mais elle attire toujours l'attention du spectateur, son dessin est spirituel quoique parfois incorrect, et sa couleur, peu étudiée il est vrai, ne manque jamais de force. En un mot, il y a de la verve dans tout ce qu'a fait Salvator Rosa. En Italie ce peintre est aussi considéré, avec raison, comme un très-bon poëte satyrique. Taillasson, peintre estimable de l'école françoise régénérée vers la fin du dix-huitième siècle, a prétendu dans ses excellentes *Observations sur quelques grands peintres* que chez l'artiste italien « les saints et les philosophes ressembloient à des voleurs de grand chemin. » L'expression peut paroître un peu exagérée, mais il est certain que les figures de Salvator Rosa ont un caractère singulier qui les fait d'abord reconnoître. Ce caractère se retrouve dans ses paysages, presque toujours recommandables par des sites extraordinaires. Cette partie de l'art n'est ici qu'accessoire, mais, comme tout le reste, elle est traitée avec cette liberté de pinceau qui ajoute toujours du prix même aux meilleures compositions.

63.

N. Poussin pinx! C. Normand sc.

Continence de Scipion.

Nicolas Poussin, École Françoise.

1594 ~~~~~~~~~~~~~~~~~~~~ 1665.

CONTINENCE DE SCIPION L'AFRIQUAIN.

Tableau de la Galerie de l'Ermitage, peint sur toile.

Hauteur 3 pieds 7 pouces 8 lignes, largeur 4 pieds 10 pouces 2 lignes.

Il est rare qu'en politique, les bonnes actions ne soient pas aussi des actions utiles à la cause que l'on défend. Le trait représenté par Poussin s'est reproduit plusieurs fois dans l'histoire. Scipion imita la grandeur d'âme qu'avoit fait paroître Cyrus, lorsqu'il rendit à Abradate, roi de la Susiane, la belle Penthée, son épouse, et chacun d'eux changea ainsi un ennemi en un allié fidèle. On sait combien Alexandre accrut sa gloire, lorsque, ayant en sa puissance la famille de Darius, il respecta l'épouse de ce roi. Un fait à peu près semblable honore aussi Turenne.

L'action qui fait le sujet du tableau dont nous nous occupons, eut lieu, lorsque Scipion, déjà célèbre, et qui le devint bien plus encore dans la suite, par la défaite d'Annibal, commandoit en Espagne les armées romaines. Son père et son oncle y étoient morts les armes à la main, et il lui fallut non-seulement déployer ses talens militaires, mais se rendre recommandable par de grandes vertus, pour ramener la fortune sous les aigles romaines.

L'un de ses plus beaux faits d'armes fut la prise de Carthage la neuve, encore aujourd'hui connue sous le nom de Carthagène. Elle eut lieu l'an de Rome 542. Ses soldats crurent lui faire une offrande flatteuse, en lui amenant une jeune espagnole d'une rare beauté, qu'ils considéroient comme la plus riche part du butin qu'ils venoient de faire. Scipion apprenant qu'elle devoit épouser

un jeune prince Celtibérien, nommé Allutius, et partisan des Carthaginois, fit dire à celui-ci de se rendre près de lui, afin qu'il pût recevoir intacte celle dont il pleuroit la perte. « Je vous l'ai gardée avec soin, lui dit Scipion, » pour que le présent que je veux vous en faire soit digne » de vous et de moi. Je vous la remets et, avec elle, la » somme que ses parens m'ont fait recevoir pour sa » rançon. » Allutius éperdu de joie, ne savoit comment lui exprimer sa reconnoissance. Scipion lui dit : « Devenez l'ami de Rome. »

Il le devint en effet, et entraîna dans son nouveau parti un grand nombre de ses concitoyens. Scipion eut d'autant plus de mérite à se vaincre ainsi lui-même, que, selon l'excellente remarque de Veilleïus Paterculus, souvent citée avec raison, il étoit alors jeune, célibataire et vainqueur (*et juvenis, et cœlebs, et victor*).

A la belle ordonnance du tableau, où ce fait est représenté, à la sagesse de cette composition expressive, il est impossible de méconnoître Poussin. Le jeune proconsul par un signe non équivoque, remet à Allutius la belle captive, dont toute la personne exprime à la fois la reconnoissance et la pudeur. Le guerrier espagnol escorté de quatre de ses concitoyens, dont le peintre a varié avec goût les costumes, s'incline avec respect devant son bienfaiteur. Deux licteurs sont les seuls romains qui accompagnent Scipion. Poussin a pensé que, protégé par sa gloire, et au moment où il s'illustroit par une action si noble, il n'avoit pas besoin d'un plus nombreux cortége.

Nous ne dissimulerons pas qu'il y a dans ce tableau une figure qui nous paroît déplacée ou à peu près inutile. C'est celle de la Victoire qui couronne le héros. Outre qu'une si facile allégorie pouvoit être inventée

LE PORTEMENT DE CROIX.

Tableau de la Collection du Roi d'Espagne, peint originairement sur bois, et transporté sur toile, en 1818.

9 pieds 11 pouces de haut sur 7 pieds 2 pouces de large.

Ce tableau, connu sous le nom de *lo Spasimo di Sicilia,* fut peint à Rome, pour le monastère des frères du mont Olivet à Palerme, dit Sainte Marie du Spasme. Il faillit être anéanti au sortir des mains de l'artiste. Le vaisseau qui le portoit à sa destination ayant fait naufrage, sans qu'on pût rien sauver de ce qui étoit dessus. Peu après il fut retrouvé dans la mer de Gènes, flottant sur les eaux et renfermé dans une caisse qui le préserva de tout dommage. La renommée bientôt publia la beauté et le mérite de ce chef-d'œuvre; les moines de Palerme le réclamèrent, et, après avoir récompensé généreusement ceux qui l'avoient sauvé, le placèrent dans le lieu pour lequel il avoit été fait. Là, au dire de Vasari, il étoit en plus grande réputation que le mont Etna. L'Espagne est redevable à Philippe IV de la possession de ce tableau. Ce fut lui qui détermina les frères du monastère de Sainte Marie du Spasme à le lui céder, moyennant une rente très-considérable.

On y voit Jésus succombant, pour la première fois, sous le poids de sa croix, à ce détour où un officier de justice le tira par la corde dont il étoit lié, pour l'obliger à hâter sa marche; au moment où il dit aux saintes femmes : « Ne pleurez point sur moi, mais sur vous-mêmes et sur » vos propres enfans. » (St. Luc, ch. XXIII, v. 28 à 31). La mère du Sauveur, à genoux et dans une attitude suppliante, implore la compassion de ceux qui maltraitent

si inhumainement son fils; mais ses exhortations et ses larmes ne pouvant fléchir leur barbarie, elle succombe à sa douleur. Saint Jean, la Madeleine, Marie, femme de Cléopas, et non Sainte Véronique, comme dit Vasari, s'empressent de la secourir et la soutiennent sous les bras. Derrière ce groupe, Marie, sœur de la mère de Jésus, est debout, et, les mains jointes, témoigne sa vive affliction. Que de noblesse et de majesté dans la figure de la Vierge! Quelle sublime expression! Combien est grande et énergique la douleur de la Madeleine, et quel charme inexprimable dans la jeune femme, qui, ainsi que la Madeleine, prête ses secours à la Vierge! La figure du disciple chéri de Dieu pouvoit-elle aussi avoir plus de beauté et de finesse! Etoit-il possible de donner plus de variété aux physionomies de tous ces personnages, qu'un même sentiment anime, enfin, quel art n'a-t-il pas fallu pour conserver à la Vierge, au milieu de tant de perfections, cette supériorité qui devoit distinguer la mère du Sauveur! Mais il est un autre prodige que la vue seule du tableau peut expliquer. C'est celui par lequel Raphaël est parvenu à subordonner ce groupe merveilleux à la figure du Christ plus merveilleuse encore. On ne sauroit avec des paroles faire concevoir combien est belle cette figure, dont tous les traits respirent cette bonté et cette majesté que le peintre d'Urbin sut toujours imprimer à la figure de Dieu. Malgré la force de son expression, la tête du Christ conserve toute sa noblesse, et bien que toutes les parties essentielles des os et des muscles y soient indiquées avec une grande délicatesse, le grandiose des formes principales n'y perd rien. La main qui pose sur la pierre est admirable sous tous les rapports et la manière ingénieuse dont la manche est rajustée pour que cette main ne soit point cachée, mérite aussi d'être remarquée : les plis semblent n'avoir fait qu'une demi-action,

64.

Raphaël pinx.t *Reveil sc.*

Le Portement de Croix dit Lo Spasimo di Sicilia.

Nicolas Poussin, École Françoise.

1594 ~~~~~~~~~~~~~~~~~~~~~~~~~~~~~~~~ 1665.

L'EXTRÊME ONCTION.

Tableau de la Galerie du comte de Stafford, Cleveland-House à Londres, peint sur toile.

Hauteur 3 pieds 8 pouces, largeur 5 pieds 5 pouces.

Aucune production célèbre dans les arts ou la littérature, ne prouve mieux que ce tableau, combien l'intérêt du sujet est capable d'étendre, de fortifier, si l'on peut dire, le génie de l'artiste ou de l'écrivain. De tous les tableaux qui composent la suite des sept Sacremens, l'Extrême-Onction passe avec raison pour le plus admirable; à quoi doit-il cet avantage insigne? c'est en très-grande partie à un sujet éminemment pathétique.

Il ne faut cependant pas croire que, pour parvenir à produire ce sublime monument de son génie, Poussin n'ait eu qu'à exécuter la première pensée qui se seroit offerte à lui. Au contraire, il n'a jamais mieux fait paroître la profondeur de son jugement, et l'attention qu'il apportoit à méditer long-temps ses compositions. L'administration des secours de la religion à un chrétien mourant pouvoit être traitée de vingt manières différentes. Ce n'étoit pas là un de ces faits historiques où la marche de l'artiste est tracée d'avance. Parmi une foule de scènes douloureuses et imposantes qui ont lieu en de telles circonstances, Poussin avoit à choisir une de celles qui produiroient le plus d'intérêt. L'examen de son tableau fera connoître avec quelle prodigieuse sagacité, il a su remplir cette tâche difficile.

D'abord, il reporte le spectateur aux premiers temps du Christianisme, et ainsi, ce tableau, pour la grandeur du style, se trouve en harmonie avec les six autres. Le prêtre vénérable qui assiste le mourant, et ses acolytes, ne diffèrent en rien, pour le costume, des autres personnages. C'est le temps où l'Eglise ne se distinguoit que par les vertus de ses ministres; le temps voisin de celui où les apôtres n'avoient ni or ni argent, mais effectuoient des miracles, au nom de Jésus de Nazareth. L'homme étendu sur un lit de douleur, et qui va bientôt échanger le bonheur périssable de ce monde, contre une félicité éternelle, n'est point parvenu à la vieillesse. Son bouclier, son épée, sa lance, suspendus près de lui, montrent que naguère encore, il défendoit avec courage, sa patrie, sa religion et sa famille. Cette famille se presse autour de lui; et le peintre a nettement indiqué chaque personnage, par la place qu'il occupe, et le degré d'émotion qu'il éprouve. L'épouse du guerrier chrétien lui présente le dernier de leurs enfans, comme pour retenir, par une vue si chère, son âme fugitive, ou du moins pour appeler sur ce jeune innocent les dernières bénédictions d'un père. L'enfant étend vers ce père chéri des bras caressans. Comment éprouveroit-il un sentiment plus profond, plus pénible? Il ne sait pas encore ce que c'est que la mort. De l'autre côté, son frère aîné, déjà susceptible de réflexion, examine avec inquiétude et une sorte d'effroi, leur père expirant. Telle est la justesse de son action, que, malgré qu'on n'aperçoive que son buste, on sent qu'il se hausse sur la pointe des pieds, pour mieux voir celui dont la langueur lui cause des alarmes qu'il n'avoit point encore connues. La sœur de ces deux enfans, jeune vierge parvenue à un

et n'être point encore retombés de tout le poids de l'étoffe. Jésus, de son autre main, retient la croix dont Simon le Cyrénéen cherche à le soulager. Mouvement sublime par lequel Raphaël a sans doute voulu rappeler que le fils de Dieu souffroit volontairement et parce que celà étoit nécessaire à l'accomplissement du grand œuvre de notre rédemption.

Parmi les soldats qui accompagnent le Sauveur, celui qui lui pousse fortement la croix sur l'épaule, est remarquable par son air de férocité. L'officier de justice, vu de dos est un véritable chef-d'œuvre. Ce personnage, d'une nature commune, mais savamment dessinée, et dont l'action est en parfaite harmonie avec son caractère, établit le plus heureux contraste avec la figure du Christ. Pourquoi le Dominiquin, dans son célèbre tableau de la flagellation de Saint André n'a-t-il pas imité un pareil exemple? Sa figure principale auroit plus de noblesse et celle du bourreau moins de cette beauté sublime dont les sculptures du beau siècle de la Grèce ont pu seules lui fournir le modèle.

Le tableau de *lo Spazimo di Sicilia* n'est pas seulement recommandable sous le rapport de l'invention et de la composition, deux choses bien distinctes, mais que, les amateurs et les artistes médiocres confondent ordinairement; il se fait encore remarquer par le mérite de son exécution, qui n'est point inférieur à celle des meilleures productions de Raphaël. Nous n'entreprendrons pas d'analyser toutes ces beautés de détail dont le tableau seul peut donner une idée parfaite; nous nous bornerons à réfuter R. Mengs qui a prétendu, dans sa prolixe dissertation sur cette peinture, qu'elle n'avoit jamais été restaurée, et qu'on devoit la considérer comme une des mieux conservées du maître. Admirateur passionné de Raphaël il a

sans doute avancé ce fait pour avoir occasion de critiquer M. de Cumberland, qui a prétendu que dans ce tableau, les chairs étoient trop noires, et les figures du fond trop rapprochées de l'œil par le manque de perspective aérienne. M. de Cumberland, qui attribuoit ces défauts aux différens vernis dont le tableau avoit été successivement couvert, remarquoit de plus que dans le groupe des soldats il se trouve une jambe qui n'appartenoit à aucune figure (ce qui est vrai), qu'une telle faute ne pouvant être imputée à Raphaël, il falloit que des mains étrangères aient été chargées de remédier à quelque dommage majeur. Ce que nous pouvons assurer, c'est que, lorsque ce tableau est arrivé à Paris, il étoit à peu près dans l'état où M. de Cumberland l'avoit vu. Ce chef-d'œuvre, peint originairement sur bois, a été transporté sur toile et restauré complètement à Paris en 1818. Il a été renvoyé en Espagne et se voit aujourd'hui à Madrid.

L'estampe gravée par *Augustin Vénitien*, d'après le tableau de *lo Spasimo di Sicilia*, est fort recherchée, quoiqu'elle ne rende pas les beautés de l'original. Elle est marquée du chiffre du graveur et porte la date de 1517. Il y a des épreuves qui portent la date de 1519, cependant la planche n'étoit point alors retouchée. *François Villamena* en a fait une copie dans laquelle on ne retrouve pas le chiffre d'Augustin Vénitien, ni les deux croix qui sont sur le sommet du Calvaire dans l'estampe originale. Il y a de plus, au bas de la sienne, deux distiques latins et l'adresse : *Romæ, Ant. Lafrery*. Ce tableau a encore été gravé par D. *Cunégo* et nouvellement par *Fernando Selma*, artiste espagnol très-distingué.

âge où elle peut connoître toute l'étendue de la perte que sa famille et elle-même vont faire, élève vers le ciel ses mains pures, et le conjure de suspendre le fatal arrêt. Il est impossible de méconnoître la mère du mourant, dans cette femme vénérable et toute éplorée, placée derrière l'un des assistans du ministre de l'autel. Cette dernière figure, celle dont on n'entrevoit que la tête, et le jeune homme agenouillé sur le premier plan, concourent par la vérité de leur expression, à l'effet de cette scène pathétique. Plus loin, une femme penchée sur le lit, est plongée dans l'abattement. Il n'en faut pas douter, c'est la sœur de celui qui inspire des regrets si vifs et si généraux. Deux autres femmes debout, sont des parentes ou des amies; enfin, comme pour prolonger et étendre partout le sentiment de tristesse qui domine dans cette composition, Poussin a placé dans le fond de l'appartement, une suivante affligée; car le bon époux, le bon fils, le bon père, n'a pu être qu'un maître plein de douceur, et la mort d'un homme de bien, est un événement funeste pour tous ceux qui l'ont connu.

Il n'est que trop ordinaire aux grands peintres de remplir leurs compositions par des épisodes au moins inutiles, lorsqu'ils ne sont pas déplacés. Ce n'est pas ainsi que le Poussin, guidé par un goût sûr, a agi dans cette production merveilleuse. Il ne nous reste à parler que de deux figures, et elles complètent l'intérêt de cette scène solennelle. Le médecin qui a donné ses soins au père de famille expirant, remet une potion à un jeune serviteur : son geste annonce qu'elle ne pourroit plus rendre la santé à celui dont la dernière heure est venue, et que pour lui, toute la science d'un ami compâtissant est désormais inutile.

Tant de pensées nobles, pathétiques, ou sublimes,

auroient perdu presque tout leur mérite, si le Poussin n'eût su joindre au génie qui invente le génie qui sait rendre ses inventions sensibles. Sous ce rapport encore, son tableau de l'Extrême-Onction ne sauroit trop être admiré. Jamais il n'y eut de plus belle ordonnance. Chaque figure, d'un dessin très-correct, et drapée avec noblesse, offre des expressions de la plus grande justesse et vraies sans exagération. Depuis long-temps il est reconnu que le bas-relief antique de la *mort de Méléagre* a fortement inspiré Poussin pour la marche générale de sa composition; mais qui oseroit lui en faire un reproche, lorsque le peintre françois a su tirer un si grand parti de l'idée première du sculpteur grec, et se la rendre propre en la perfectionnant? Qui jamais reprocheroit à La Fontaine d'avoir saisi une moralité indiquée par Esope, pour en faire le sujet d'un apologue inimitable?

Afin que ce tableau approchât de la perfection, autant qu'il est permis aux ouvrages des hommes, il se trouve que le coloris austère du peintre étoit celui qui convenoit le mieux à ce sujet mélancolique. Les tons chauds du Titien, les couleurs brillantes de Rubens, auroient produit ici moins d'effet que les teintes rembrunies du Poussin. Ces dernières surtout, eussent été presqu'un contre-sens, au lieu que dans l'Extrême-Onction, comme dans le *Déluge*, Poussin a eu l'insigne bonheur que tout, jusqu'à son goût de couleur, concourût à l'effet général. Ce n'est donc pas sans raison que l'on considère ce tableau non-seulement comme un des plus capitaux de ce grand maître, et peut-être son chef-d'œuvre, mais encore comme un des chefs-d'œuvres de l'art.

La gravure de *Pesne* donne l'idée la plus juste de la perfection de ce tableau.

par des artistes fort inférieurs à Poussin, ce mélange de personnages réels et d'êtres imaginaires a toujours été condamné par des hommes sensés. Si l'on disoit, pour autoriser cette allégorie, que Jules Romain, dans son tableau du Triomphe de Titus et de Vespasien, exposé au Musée du Louvre, a aussi introduit une Victoire qui couronne les deux vainqueurs, on prouveroit seulement que Poussin, en copiant une faute réelle d'un de ses plus illustres devanciers, n'a pas même eu ici le foible avantage de l'invention.

On ne se permet jamais qu'à regret de censurer de tels maîtres, mais l'intérêt de l'art l'exige, et l'on a bientôt le plaisir de compenser une légère critique par de nombreux éloges. Par exemple, dans l'examen de ce tableau, on se rendroit coupable d'injustice, si l'on négligeoit d'observer qu'une partie de la ville est consumée par les flammes : sur le premier plan, le spectateur charmé jouit de la vue d'une action généreuse, tandis que les lointains lui rappellent ces effets cruels de la guerre, que le vainqueur le plus humain ne peut presque jamais empêcher. Ce contraste, aussi admirable que naturel, ne pouvoit être négligé par un peintre aussi profond et aussi philosophe que Poussin.

Ce tableau fit partie de la plus célèbre Collection qu'ait jamais possédé l'Angleterre. Celle d'Houghton, dans la province de Norfolk, formée par la famille Walpole, ou des comtes d'Orford. Cette Collection, connue pour ne contenir que des originaux du meilleur choix, étoit composée de 232 tableaux. Elle fut vendue pour 50,000 liv. ster. (1,200,000 fr.) à l'impératrice de Russie, Catherine II, par George comte d'Orford.

Si l'on ajoute foi à ce que dit Dallaway, dans son

ouvrage sur les beaux-arts en Angleterre, cette princesse n'auroit pas acquitté toute la somme convenue, mais seulement 36,000 livres sterlings, (864,000 fr.)

Le tableau de la Continence de Scipion a été gravé par *Cl. Dubosc* et *François Legat.*

65.

Subleyras pinx.t C. Normand sc.

S.t Basile et l'Empereur Valens.

Pierre Subleyras, École Françoise.

1699 — 1749

SAINT BASILE ET L'EMPEREUR VALENS.

Tableau de la Galerie de l'Ermitage, peint sur toile.

Hauteur 4 pieds 1 pouce, largeur 2 pieds 6 pouces.

Pierre Subleyras, né à Uzès, et élève de Antoine Rivals, s'étoit déjà fait avantageusement connoître à Toulouse lorsqu'il vint à Paris. Il remporta en 1728 le premier prix de peinture, fit le voyage de Rome comme pensionnaire du Roi, et s'y fixa. Il sut se faire une telle réputation dans cette capitale des arts, où les étrangers ne sont pas légèrement accueillis, que les princes, les cardinaux, le Pape même voulurent avoir leurs portraits de sa main. En 1739 il épousa Marie Félice Tibaldi, qui s'est fait un nom très-célèbre dans la miniature.

Le tableau dont nous donnons le trait est la première pensée, ou une esquisse terminée d'un ouvrage d'une très-grande étendue que Subleyras peignit pour Saint Pierre de Rome, et qu'il eut le bonheur unique de voir exécuter en mosaïque, sous ses yeux. Il n'est pas indifférent d'observer que l'avantage de faire un tableau pour la première église de la chrétienté, fut toujours très-brigué, et que trois peintres françois seulement, Poussin, Valentin et Subleyras, ont triomphé des obstacles que leur opposoit la jalouse concurrence des artistes italiens.

Pour la place que ce tableau devoit occuper, il eût été difficile de choisir un sujet plus heureux. C'est un de ceux où l'ascendant des Ministres de la religion, sur les maîtres mêmes d'une partie de l'univers, se fait fortement apercevoir. L'empereur Valens, disent les historiens de l'église et de l'empire d'Orient, favorisa la secte à laquelle

Arius donna son nom, et, selon l'usage des sectaires puissans, il employa plus d'une fois la force pour propager son opinion. Basile, évêque de Césarée, sut résister à ses dons et à ses menaces. Valens irrité, pour exciter une querelle qui motivât ses violences, entra inopinément dans l'église où le saint pontife officioit, se fit précéder d'une offrande que, contre son espoir, on reçut comme celle d'un orthodoxe. Basile ne fut point ému de la présence de l'empereur ; mais celui-ci frappé de la pompe de la cérémonie autant que de la majesté du saint évêque, s'évanouit entre les bras de ses gardes.

Subleyras a retracé cet événement en artiste habile et en homme d'esprit. En tournant la figure de l'évêque et celle de ses acolytes vers l'empereur, il a lié sa composition et bien expliqué son sujet. On s'accorde à louer l'air de dignité du ministre de l'autel et le recueillement de ses prêtres. La manière imposante dont les évêques grecs officient est également bien retracée, et l'art avec lequel Subleyras a surmonté la difficulté que lui présentoit cette réunion de vêtemens blancs, prouve qu'il possédoit un sentiment vrai de la couleur; mais la figure de Valens mérite plus d'un reproche : elle est contournée, maniérée et son expression manque de noblesse. Au reste, son évanouissement est bien exprimé sur son visage pâlissant ; la lumière qui vient de la voûte éclairer la figure du saint pontife produit l'effet le plus heureux; enfin, tout l'ensemble de ce tableau annonce un peintre habitué à triompher, dans l'exécution, de difficultés que de très-grands artistes n'ont pas toujours surmontées avec le même bonheur.

Dominique Cunego a gravé le tableau de Saint Pierre de Rome.

66.

Le Titien pinx.t Reveil sc.

Diane et Calisto.

DIANE ET CALISTO.

Tableau de la Galerie du comte de Stafford, hôtel Cleveland, à Londres, peint sur toile.

Hauteur 5 pieds 11 pouces, largeur 6 pieds 4 pouces.

La fable qui a fourni le sujet de ce tableau est assez connue pour que nous nous dispensions d'en rappeler les principales circonstances. Diane, assise sous une tente formée par une draperie écarlate jetée sur des arbres, observe Calisto que ses compagnes déshabillent. Déjà la malheureuse nymphe ne peut plus cacher le témoin irrécusable de la perte de sa virginité, la Déesse lui adresse les plus durs reproches et lui fait pressentir que sa vengeance sera proportionnée à sa faute.

Quel sujet convenoit mieux au talent du Titien. Des femmes nues, des étoffes riches et variées, du paysage, de l'eau, des animaux, enfin, tout ce que le pinceau merveilleux de ce peintre savoit rendre avec la plus étonnante vérité s'y trouve réuni. Aussi, sous le rapport du coloris, ce tableau est-il un des plus remarquables. Mais c'est sans doute devant une semblable production, que Michel-Ange disoit du Titien : « Si cet homme eut été aidé par l'art et » le dessin comme il l'est par la nature, surtout en la co- » piant, personne n'eut pu le surpasser, tant à cause » de son génie supérieur, qu'à cause de sa manière » agréable et spirituelle. » En effet, on est en droit ici de reprocher au Titien plusieurs incorrections de dessin. La figure de Calisto est dans une attitude que la nature ne sauroit offrir; le bras de la nymphe, vue

de dos, et qui s'appuie sur un carquois, est mal dessiné; plusieurs figures paroissent aussi un peu longues; enfin, la dégradation des plans n'est peut-être pas suffisamment sentie. Ce dernier défaut, d'ailleurs peu sensible, ne peut être que l'effet du temps qui, en éteignant de certaines teintes, aura détruit cette harmonie générale que le Titien connut si bien et ne négligea jamais.

Ce tableau a pour pendant celui de Diane et Actéon, que possède également M. le comte de Stafford, et que nous publierons plus tard. Ils ont tous les deux passé de la Collection de la reine de Suède dans celle du duc d'Orléans. Celui de Diane et Calisto a été gravé à l'eau-forte par *Duclos*, et terminé au burin par *J. Aliamet*, pour l'ouvrage intitulé *Galerie du Palais-Royal*. Le même a été porté à 4000 fr. dans l'estimation qui a servi de base à la vente des deux cents quatre-vingts tableaux de l'école italienne que contenoit cette Galerie.

67.

Le Valentin pinx.t

M.me Soyer sc.

Reniement de S.t Pierre.

Moïse Valentin, École Françoise.

1600 ~~~~~~~~~~~~~~~~~~~~~~~~~~~~~~~~~~~~~ 1632.

LE RENIEMENT DE SAINT PIERRE.

Tableau de la Galerie de l'Ermitage, peint sur toile.

Hauteur 3 pieds 8 pouces 4 lignes, largeur 5 pieds 2 pouces 9 lignes.

Dans les arts d'imagination, ceux qui savent joindre à la grandeur des idées, l'observation rigoureuse des règles établies, sont avec justice placés au premier rang; mais quand on ne peut approcher de la perfection, il vaut bien mieux joindre à des beautés réelles, des fautes même palpables, que de rester dans une désolante médiocrité. Les peintres ont, sous ce rapport, un avantage réel sur les poëtes; on est moins rigoureux sur leurs défauts, lorsqu'ils les rachètent par d'heureuses inspirations, et cette indulgence apparente n'est, au fond, qu'une véritable justice; car leur art doit vaincre de bien plus grandes difficultés.

Telle est la raison qui fait accueillir et placer dans les plus fameuses Galeries, des tableaux où les défauts sont compensés par un mérite supérieur sous quelques rapports, tandis que tout écrivain qui, dans des sujets graves, blesse les convenances, languit dans un oubli honteux, et ne parvient pas même à égaler la mince réputation des faiseurs de parodies et de travestissemens.

Ces observations s'appliquent naturellement au tableau du Reniement de Saint Pierre, par Valentin. Le trait historique est trop connu, pour que nous songions à l'indiquer avec quelque étendue. Ceci posé : il n'est pas un spectateur de cette composition qui ne soit d'abord tenté de se récrier sur les fautes que le peintre a commises,

comme par suite d'un dessein antérieurement formé. Ces soldats sont-ils des Juifs ou des Romains ? Non, ils ne représentent, par leur costume, que des guerriers contemporains de l'artiste et ceux des deux ou trois siècles précédens. Sur six personnages, trois sont occupés si complètement de leur jeu, que le sujet se partage en deux actions fort distinctes, dont l'une ne présente pas le plus léger intérêt.

Mais quand on a fait ces critiques faciles, il faut rendre justice au talent du peintre qui a su donner aux trois principales figures, des expressions vraies, et ce sentiment qui compense, ou fait même oublier les plus graves défauts. L'Apôtre qui commet une faute, dont la miséricorde divine pouvoit seule l'absoudre, semble, par le mouvement de ses deux mains élevées, repousser en quelque sorte loin de lui le maître qu'il trahit. Même justesse dans le geste de la femme. Ce geste dit au soldat avec autant d'énergie que la parole même : « Vous l'entendez ! il persiste dans sa coupable dénégation. »

Sous le rapport de l'exécution, ce tableau ne mérite guères que des éloges. Valentin, prévenu en faveur de la manière vigoureuse du Caravage, a presque égalé ici, comme dans ses autres productions, le pinceau à la fois moelleux et ferme de ce maître éminemment original. Grand coloriste, comme lui, il a aussi mérité le reproche d'avoir souvent cherché la vigueur aux dépens de la vérité, en rendant trop fortes les ombres de ses figures ; mais ce défaut est bien moins répréhensible, lorsque, comme ici, la scène est dans un lieu fermé, et non en plein air.

Ce tableau, qui fit partie de la Collection du comte de Bruhl, a été gravé par *Basan*.

68.

Velasquez pinx.t

M.me Soyer sc.

La Mort de S.t Joseph.

Don Diego Vélasquez de Silva, École Espagnole.

1594 ~~~~ 1660.

LA MORT DE SAINT JOSEPH.

Tableau de la Galerie de l'Ermitage, peint sur toile.

Hauteur 3 pieds, largeur 4 pieds 9 pouces.

Don Diego Vélasquez de Silva, issu d'une maison illustre de Portugal, naquit à Séville, en 1594. Ce n'est pas sans raison que les Espagnols le considèrent comme l'un des plus grands artistes dont leur école puisse s'énorgueillir. Herréra lui donna les premiers principes de son art. Il passa ensuite dans l'école de François Pachéco, peintre aussi distingué par les productions de son pinceau, que par ses poésies et sa vaste érudition. A vingt-huit ans, il alla à Madrid pour y étudier les ouvrages des grands-maîtres, conservés à l'Escurial. Ce voyage lui fut extrêmement favorable; sa manière y acquit plus de grandeur et de noblesse, son style devint moins sec et moins froid; enfin, l'imitation exacte de tout ce qui frappe le sens de la vue, à laquelle il s'appliqua constamment, acheva de perfectionner son talent, et de lui donner un caractère original.

Le mérite de Vélasquez ne tarda pas à être connu et apprécié. La faveur qu'il obtint, en 1623, de peindre le roi et toute sa famille, fut pour lui, une source intarissable de prospérités. Philippe IV, qu'aucun artiste n'avoit encore peint avec autant de talent, fit compter trois-cents ducats d'or à Vélasquez, le nomma son premier peintre, en l'assurant que lui seul le peindroit à l'avenir, et joignit à ces premiers bienfaits, la décoration de la clef d'or, distinction d'autant plus honorable

en Espagne, qu'elle donne à toute heure entrée dans le palais. Quelques années après, Rubens avec qui Vélasquez entretenoit depuis long-temps une correspondance suivie, arriva à Madrid. Ces deux artistes visitèrent ensemble la Collection Royale de peinture. Les remarques que fit Rubens sur chaque tableau, communiquèrent à Vélasquez des lumières nouvelles, et réveillèrent en lui le désir d'aller étudier en Italie. Philippe IV qui affectionnoit autant la personne de Don Diego que ses talens, ne consentit qu'à regret à ce voyage. Il voulut du moins que rien ne manquât au témoignage de son estime pour Vélasquez. Des sommes considérables lui furent comptées, le comte d'Olivarès lui remit des lettres de recommandations les plus pressantes pour tous les ambassadeurs, et lui fit don d'une médaille d'or, sur laquelle étoit frappé le portrait du roi.

Philippe IV, pour propager parmi ses sujets la connoissance des beautés qui distinguent les productions des artistes de l'école italienne, chargea Vélasquez de commander un tableau pour lui, à chacun des douze peintres les plus célèbres alors en Italie. Comme la postérité confirme rarement les renommées contemporaines, la liste des artistes choisis par Vélasquez est curieuse. On y voit d'abord le Dominiquin, Poussin, le Guide, le Guerchin, Valentin, célèbres par de grands talens ou de l'originalité; viennent ensuite Josepin, l'un des artistes les moins recommandables, par sa manière fausse dans toutes les parties de l'art; Lanfranc, que sa haine pour le Dominiquin a rendu presqu'aussi célèbre que les productions de son pinceau, auxquelles les partisans de Zampieri ne rendent pas toujours une justice complète; André Sacchi, alors beaucoup trop exalté, puisque ce

temps n'étoit point encore celui de la décadence de l'art; Piètre de Cortone, le plus aimable et le plus séduisant de ceux qui ont fait dégénérer la peinture. Joachim Sandraert, laborieux biographe des peintres, mais du reste, peu connu et peu digne de l'être; enfin, un chevalier Maxime ou *Massimimo*, dont le nom est resté totalement inconnu.

Mais revenons au voyage de Vélasquez : il s'embarqua à Barcelone, le 10 août 1629, se rendit d'abord à Venise, où les peintures du Titien, du Tintoret, de Paul Véronèse, qu'il ne se lassoit pas d'admirer, le retinrent quelque temps. Il visita ensuite Bologne, Rome, Naples, et plusieurs autres villes, recevant partout l'accueil le plus honorable. Urbain VIII le logea au Vatican, afin de lui faciliter l'étude des peintures de Raphaël; et le comte de Monterey lui fournit les moyens de dessiner à toute heure, d'après la superbe Collection d'antiques, conservée dans le palais des Médicis.

Soit que Vélasquez eût déjà perdu cette flexibilité d'organes, qui fait que dans la jeunesse on s'identifie facilement les qualités des autres, soit que la brièveté de son séjour en Italie (il fut rappelé après un an et demi d'absence), ne lui ait pas permis de se perfectionner davantage, il faut avouer que les peintures qu'il exécuta après son retour dans sa patrie, quoique infiniment supérieures à ses premières, ne sont pas sans reproche sous le rapport de la pureté et de l'élégance du dessin, et du choix de la nature qu'il a imitée. Elles rappellent trop la manière du Caravage.

Cela n'empêche pas que ce peintre ne soit un des plus célèbres artistes qui aient manié le pinceau. Aucun n'a rendu la nature avec plus de vérité et ne possède mieux

que lui, l'intelligence du clair-obscur, et surtout cette entente de l'interposition de l'air ambiant, entre les objets, pour en faire connoître les distances. Enfin, pour la vigueur et la beauté du coloris, il est assurément l'égal du Titien, et il ne lui a peut-être manqué, pour lui être supérieur, qu'un peu plus de finesse dans l'exécution.

En 1648, et par ordre de Philippe IV, Vélasquez fit un second voyage en Italie, dont le principal but étoit de réunir les objets d'études nécessaires à l'académie des beaux-arts que ce prince se proposoit d'établir à Madrid. Don Diego, trop âgé alors pour que la vue des chefs-d'œuvres des grands-maîtres pût influer sur son style, ne retira guère d'autre avantage de ce voyage, que celui d'être utile à ses compatriotes, en rapportant dans sa patrie une Collection précieuse de peintures et de sculptures.

Le sujet de la mort de Saint Joseph est un de ceux qu'une pieuse croyance indiquoit seule à l'artiste; car la mort de l'époux de Marie n'est pas plus connue que sa naissance. On a blâmé à tort la jeunesse que Vélasquez a donnée à la figure de la Vierge : le beau idéal de ce personnage est de n'avoir point ressenti les atteintes du temps. On auroit mieux fait de critiquer la position de cette main qui, interceptant l'aspect d'un des yeux de Marie, altère ainsi la conformation de son visage ; de même que la physionomie trop prononcée du Christ, qui, mort à trente-trois ans, devoit avoir au moins des formes plus jeunes, si Vélasquez ne pouvoit lui en donner de plus nobles. Au reste, ce tableau, par la présence des grandes parties de l'art, qu'il réunit à un très-haut degré, fait beaucoup d'honneur au pinceau de son auteur.

Il n'a point été gravé.

69.

Mme Soyer sc.

Triomphe de Bacchus.

MARCHE TRIOMPHALE DE BACCHUS.

Bas-relief en marbre du Musée Britannique.

7 pieds 4 pouces de long.

Si les anciens firent de Bacchus un conquérant, nous ignorons aujourd'hui à quels peuples ses triomphes coûtèrent des larmes. Son histoire, mêlée de tant de fables, ne nous offre qu'un fait bien positif: c'est qu'en le fêtant, on voulut retracer le triomphe de l'ivresse et de la débauche. Qu'il y ait eu plusieurs Bacchus, comme plusieurs Hercules, c'est ce donc on ne peut douter, et, sans vouloir s'enfoncer dans un chaos d'où l'on ne pourroit sortir, il suffira de remarquer que le fils de Sémélé et de Jupiter ne pouvoit être ce Bacchus, dont le culte fut apporté d'Egypte dans la Grèce.

Les Athéniens eux-mêmes, quoique sous la protection spéciale de la déesse de la sagesse, adoptèrent le culte de Bacchus. Il eut chez eux de grandes et de petites fêtes. Ce fut même dans les grandes, appelées *Dionysia*, du nom de ce dieu, que l'on donnoit les représentations théâtrales, origine de la tragédie et de la comédie. Les campagnes de l'Attique retentissoient alors des cris de la licence, et un témoignage irrécusable, celui de Platon, nous apprend que toute la ville et tout le territoire d'Athènes étoient plongés dans l'ivresse (1).

L'artiste, auteur du bas-relief dont nous donnons la gravure, a entouré Bacchus du cortége le plus propre à

(1) C'est dans son Livre 1er. des Lois, que, comme témoin oculaire, il rend à ses concitoyens cet honorable témoignage.

caractériser son triomphe. Il est mollement étendu sur un char, que traînent deux Centaures, et verse du vin à un satyre, empressé de recevoir ce bienfait. Une femme, qui peut être à volonté Erigone ou Ariane, l'accompagne. Un amour tenant un drapeau voltige près de lui dans les airs. L'un des deux Centaures tient une lyre: l'autre deux flûtes. Pan, ayant une coupe dans ses mains; des bacchans, des bacchantes, pour la plupart sans vêtemens, précèdent le char sur lequel le sculpteur a figuré un suivant de Bacchus traînant un bouc.

Après la figure du Dieu, ce qui, dans cette grande composition, attire le plus les regards, c'est le groupe de Silène assis sur un âne, et qu'un jeune homme soutient pour l'empêcher de tomber à terre.

Parmi les figures qui servent à expliquer le sujet, il en est une que l'on ne peut passer sous silence: c'est celle d'un éléphant marchant presque en tête de tout le cortége. Cet animal, originaire de l'Inde, est placé là pour rappeler le trait le plus important, s'il étoit avéré, de l'histoire de Bacchus. Que les riches contrées arrosées par le Gange et l'Indus aient été fréquemment envahies, pillées, dépeuplées par d'avides conquérans, c'est une vérité qu'il est impossible de révoquer en doute. Le paisible et malheureux Indou, détestant par principes religieux autant que par caractère l'effusion de sang, ne sut guère, dans tous les temps, que tendre la gorge au fer de ses assassins; mais Bacchus a-t-il été du nombre de ses vainqueurs? c'est une question curieuse qui ne sera jamais résolue d'une manière bien satisfaisante.

En effet, la marche victorieuse de Bacchus dans l'Inde, est un fait qui se perd dans la nuit des temps, et cependant il ne seroit pas raisonnable de le révoquer absolument

en doute. Si aucun détail authentique n'en est parvenu jusqu'à nous, du moins divers points de l'histoire bien certaine d'Alexandre s'y rapportent d'une manière frappante. Nous voyons d'abord que quand ce héros eut passé l'Iaxarte (appélé mal-à-propos le Tanaïs par Arrien et Quinte-Curce) il battit les Scythes qui venoient de lui envoyer une ambassade. Les Macédoniens, poursuivant les vaincus, dépassèrent, disent les historiens, *les bornes de Bacchus.* C'étoient de grosses pierres rangée les unes près des autres et de grands arbres, dont les troncs étoient couvers de lierre.

Lorsque quelque temps après, les soldats d'Alexandre, fatigués de courses et de combats interminables, se refusèrent unanimement de passer le fleuve Hyphase, leur roi les conjura « de ne pas lui ravir une gloire qui alloit l'égaler à Hercule et à *Bacchus.* »

Un monument encore plus authentique du souvenir que l'on conservoit de cette fameuse marche de Bacchus dans l'Inde, se trouve dans un passage très-remarquable de cette même histoire d'Alexandre, nous voulons parler de la manière dont, forcé de revenir sur ses pas, il traversa la province de Perse appelée Carmanie et qui porte encore aujourd'hui le nom de Kerman. La marche d'une armée victorieuse de tant de nations fut alors une vraie bacchanale. Le char d'Alexandre étoit traîné par huit chevaux, et le nouveau Bacchus s'y livroit publiquement à la débauche. D'autres chars en forme de tentes et couverts de riches draperies de pourpres escortoient le sien. Partout les soldats trouvoient des outres pleines de vin et des tasses que les habitans s'empressoient de leur offrir. Des instrumens de musique faisoient retentir les airs de leurs sons discordans; enfin, pour que rien ne manquât à cette insigne mascarade, des bacchantes

couroient çà est là, les cheveux épars, poussoient des hurlemens frénétiques et se livroient à toute espèce de licence.

Sept journées entières, furent consacrées à ces excès qu'on ne peut caractériser, et la fortune d'Alexandre, qui jamais ne fut si mémorable, permit que des ennemis si récemment vaincus ne songeassent pas à exterminer leurs vainqueurs livrés à ce délire.

Mais pourquoi Alexandre imagina-t-il cette extravagance? Parce qu'une tradition non contestée, portoit que *Bacchus*, vainqueur de l'Inde étoit rétourné sur ses pas avec un semblable cortége.

Après cette digression, qui ne nous a pas trop écartés de notre sujet, nous dirons que le bas-relief du triomphe de Bacchus se recommande par plusieurs genres de mérite : d'abord, la composition est une des plus riches qui soient parvenues jusqu'à nous, puisqu'on n'y compte pas moins de vingt-deux figures d'hommes, de femmes et d'enfans. On pourroit blâmer l'artiste d'avoir représenté plusieurs de ces figures, soit de face, soit marchant en sens contraire des autres; mais n'auroit-il point pensé que la confusion, le désordre, étoient de l'essence de son sujet, et que dans une bacchanale, il étoit bon que plus d'un personnage ne sût pas trop de quel côté il portoit ses pas? Quoiqu'il puisse être d'une remarque à laquelle nous n'attachons pas plus d'importance qu'il ne convient; ce bas-relief, où le ciseau du sculpteur se montre habituellement correct et savant est un des plus précieux restes de l'art antique.

Ce bas-relief a passé de la Villa Montalto dans la collection de M. Townley, et de là au Musée Britannique. Pietro Santi Bartoli l'a publié dans son *Admiranda Romanorum Antiq. Vestig.* pl. XLVIII et XLIX.

TABLE PROVISOIRE

DE LA ~~TROISIÈME~~ Seconde LIVRAISON.

PEINTURE.

André del Sarte.

1 LA VIERGE, L'ENFANT JÉSUS ET SAINT JEAN. — *Gal. de l'Ermitage.*

Barthélemi de Saint-Marc.

2 LA VIERGE ET L'ENFANT JÉSUS ÉCOUTENT UN CONCERT D'ANGES. — *Galerie de l'Ermitage.*

A. Boticelli.

3 LA CALOMNIE D'APPELLES. — *Galerie de Florence.*

A. Bonvicino.

4 VÉNUS COLORE LA ROSE AVEC SON PROPRE SANG. — *Gal. de Florence.*

S. Bourdon.

5 PERSÉE ET ANDROMÈDE. — *Galerie de l'Ermitage.*

Cigoli.

6 MARTYRE DE SAINT ÉTIENNE. — *Galerie de Florence.*

Dominiquin.

7 JÉSUS-CHRIST PORTANT SA CROIX. — *Gal. du comte de Stafford à Londres.*

Guide.

8 LA CRÈCHE. — *Galerie de l'Ermitage.*

Jules Romain.

9 ÉDUCATION D'HERCULE. — *Gal. du comte de Stafford.*

L. La Hyre.

10 BACCHUS ENFANT CONFIÉ AUX NYMPHES. — *Gal. de l'Ermitage.*

Léonard de Vinci.

11 LA VIERGE, JÉSUS, SAINT JOSEPH ET SAINTE CATHERINE D'ALEXANDRIE. — *Galerie de l'Ermitage.*

Le Sueur.

12 MOÏSE EXPOSÉ SUR LES EAUX. — *Gal. de l'Ermitage.*

13 PRÉSENTATION DE LA VIERGE. — *Gal. de l'Ermitage.*

14 MORT DE SAINT ÉTIENNE. — *Galerie de l'Ermitae.*

15 DARIUS FAIT OUVRIR LE TOMBEAU DE NITOCRIS. — *Gal. de l'Ermitage.*

Michel-Ange Buonarroti.

16 LA SAINTE FAMILLE. — *Galerie de Florence.*

Murillo.

17 REPOS EN ÉGYPTE. — *Galerie de l'Ermitage.*

Pérugin.

18 LA VIERGE, JÉSUS, SAINT JOSEPH, SAINT FRANÇOIS DE SALES ET SAINT JÉRÔME. — *Galerie de l'Ermitage.*

Piètre de Cortone.

19 AGAR RAMENÉE VERS SARA PAR ABRAHAM. — *G. de l'Erm.*

Le Poussin.

20-21 LE FRAPPEMENT DU ROCHER. — *Gal. Stafford.*

22 LE FRAPPEMENT DU ROCHER. — *Gal. de l'Ermitage.*

23-24 L'EXTRÊME ONCTION. — *Gal. du comte de Stafford.*

25 CONTINENCE DE SCIPION L'AFRIQUAIN. — *Gal. de l'Erm.*

Raphaël.

26 LE PORTEMENT DE CROIX. — *Collection d'Espagne.*

27 LA VIERGE AU POISSON. *idem.*

28 LA VIERGE, L'ENFANT JÉSUS, SAINTE BARBE ET SAINT SIXTE. — *Galerie de Dresde.*

Rustichino.

29 LA MORT DE LA MADELAINE. — *Gal. de Florence.*

Salvator Rosa.

30 DÉMOCRITE ET PROTAGORAS. — *Gal. de l'Ermitage.*

Subleyras.

31 SAINT BASILE ET L'EMPEREUR VALENS. — *Gal. Erm.*

Titien Vecelli.

32 DIANE ET CALISTO. — *Galerie du comte de Stafford.*

Valentin.

33 RENIEMENT DE SAINT PIERRE. — *Gal. de l'Ermitage.*

Vélasquez.

34 LA MORT DE SAINT JOSEPH. — *Galerie de l'Ermitage.*

SCULPTURE ANTIQUE.

35-36 MARCHE TRIOMPHALE DE BACCHUS. — *Musée Britannique.*

70.

André del Sarto pinx.t M.me Soyer sc.

Leda

LÉDA.

Tableau de la Galerie de Lucien Bonaparte, peint sur bois.

Hauteur 3 pieds 2 pouces, largeur 2 pieds 4 pouces.

André Vannuchi, dit *Andrea del Sarto*, parce qu'il étoit fils d'un tailleur, parut à Florence à l'époque heureuse où Léonard de Vinci et surtout Michel-Ange venoient d'imprimer à la peinture un caractère sublime, qu'elle n'a plus retrouvé depuis.

L'étude assidue qu'il fit de leurs ouvrages l'inspira souvent heureusement; mais le génie ne s'acquiert pas. André del Sarte s'est rarement élevé aux conceptions vastes et originales, et son plus grand mérite consiste dans les réminiscences des deux illustres peintres que l'on vient de nommer. Il leur dut au reste un bon goût de dessin, auquel il joignit une assez bonne couleur, et surtout un pinceau très-moelleux, qualité d'exécution rare alors, parce qu'on étoit encore peu éloigné de l'époque où l'on avoit abandonné la sécheresse gothique.

Le sujet de Léda devoit tenter un peintre ami de la correction. Michel-Ange l'avoit traité avec une énergie qu'il ne falloit pas attendre de son disciple. La composition d'André del Sarte offre quelque froideur, mais du moins rien d'essentiel n'y manque. On est convenu de ne pas trop considérer comme indécens les sujets fabuleux: ainsi, le peintre n'est point répréhensible pour avoir

peint l'épouse de Tyndare, qui, sans aucun voile, caresse l'oiseau dont le maître des Dieux a pris la forme; ce qu'on pourroit blâmer, ce sont les quatre petits enfans étendus à terre qui annoncent, contre toute vraisemblance, que l'intrigue n'est pas récente. A droite sont Castor et Pollux, placés dans la suite au rang des dieux; à gauche, les deux filles de Léda, Hélène et Clytemnestre. L'artiste a eu la singulière idée de représenter l'une d'elles, sortant à peine d'un des deux œufs dans lesquels on suppose que ces jumeaux vinrent au monde. On remarquera aussi que les quatre enfans et le Cygne sont d'une taille beaucoup trop grande. Toutes ces singularités tiennent au sujet; mais ce que l'on ne peut tolérer, ce sont les petites figures du fond, et la fabrique sur laquelle elles se détachent. André del Sarte n'a fait que copier un édifice et quelques personnages de son temps. Si le devant de son tableau rappelle la Grèce et les bords de l'Eurotas, le reste transporte le spectateur à Florence. Ces disparates se retrouvent parfois dans les maîtres les plus célèbres.

Ce tableau ne fut porté qu'à 400 fr. dans l'estimation qui servit de base à la vente que le duc d'Orléans fit de sa Galerie à M. E. Walekiers de Bruxelles. Il a été gravé par *Th. Triere*, pour l'ouvrage intitulé *Galerie du Palais-Royal*. Il est du nombre de ceux qui ont appartenu à Christine, reine de Suéde.

J. Bassan pinx.t

Reveil sc.

La Cène.

71.

1510 ~~~~ 1592.

LA CÈNE.

Tableau de la Galerie de Milan, peint sur toile.

Hauteur 3 pieds 1 pouce 4 lignes, largeur 5 pieds 6 pouces 6 lignes.

Le nom sous lequel ce peintre est généralement connu, lui vient de Bassano, son lieu natal, situé dans les états de Venise. Il fut l'un des meilleurs maîtres de la seconde époque de l'Ecole fameuse qui porte le nom de cette ville. De plus, il se créa une manière, adoptée depuis avec succès par les peintres Flamands. Elle consiste dans de savantes oppositions de teintes lumineuses et de tons vigoureux, et dans des coups de pinceau, donnés ensuite avec franchise, ce qui, joint à la vérité de la couleur locale, donne aux objets représentés un effet extraordinaire. Cette manière savante est très-remarquable dans le tableau de la Cène. L'architecture simple et presque rustique convient, sans doute, beaucoup mieux au sujet que tout autre; et en ceci, le Bassan s'est montré plus judicieux que plusieurs maîtres célèbres. Une seule lampe éclaire la salle; moyen souvent employé avec succès par les bons coloristes, pour produire des effets piquans. Quoiqu'il ne faille pas chercher chez le Bassan les hautes conceptions des peintres savans dans la composition, la sienne n'a rien de défectueux. Le moment qu'il a choisi ne peut être que celui où Jésus dit à ses apôtres : « Un de vous me trahira. » Et à défaut d'expressions énergiques sur leurs figures; leurs attitudes, les mouvemens de leurs corps, enfin leur pantomime, ne laissent aucun doute au spectateur. L'artiste a même for-

tifié son action par l'attitude de ce disciple placé à la gauche du Christ, et s'avançant vers lui la tête inclinée. C'est évidemment Judas, qui, d'un air hypocrite, répond à la prédiction par ces mots : « Seroit-ce moi, Seigneur? »

Ces soins pour caractériser le sujet, sont tout ce que l'on pouvoit demander à un peintre vénitien, et en particulier au Bassan, celui des bons maîtres de cette école, qui s'est le plus habituellement écarté des convenances. Ainsi, ce serviteur bizarrement coiffé, nu à mi corps, et qui ne prend aucune part à l'action, ce chien, ce chat, sont là autant d'accessoires déplacés auxquels on ne doit pas s'arrêter.

La manière heurtée de plusieurs têtes, les incorrections et une sorte de rapidité dans le travail général, doivent faire considérer ce tableau plutôt comme une esquisse que comme un ouvrage terminé; mais c'est une esquisse qu'un maître habile pouvoit seul exécuter; et une de ces productions où l'on retrouve quelquefois mieux la manière des peintres que dans des tableaux plus soignés.

Cette Cène, peinte sur toile, fut faite pour le réfectoire des capucins de Bassano. Elle n'a point été gravée, et c'est cette raison qui nous a engagés à la publier.

Aug. Carrache pinx[t]. C. Normand sc.

La Femme adultère.

Augustin Carrache, Ecole Bolonaise.

1557~~~~~~~~~~~~~~~~~~~~~~~~~~~~~~~~~~~~1605.

LA FEMME ADULTÈRE.

Tableau de la Galerie de Milan, peint sur toile.

Hauteur 4 pieds 2 pouces 3 lignes, largeur 6 pieds.

Ce sujet est un de ceux que les peintres habiles devoient saisir avec le plus d'empressement dans la vie de Jésus. Il offroit à leur art de l'intérêt, des passions vives, variées, et une scène très-imposante.

Jésus étoit dans le Temple, environné d'une foule de peuple. Les Pharisiens choisirent cet instant pour lui amener une femme surprise en adultère. Ils lui demandèrent quel jugement devoit être prononcé contre elle. La loi de Moïse étoit formelle contre un tel délit, et portoit la peine de la lapidation. Jésus se baissa, écrivit sur le sol, et prononça en même temps ces paroles à jamais mémorables : « Que celui d'entre vous qui est sans péché lui jette la première pierre. » Les accusateurs confus se retirèrent aussitôt. Jésus dit à la femme que, puisqu'elle n'avoit été condamnée par personne, il ne la condamneroit pas. Il la renvoya en paix, l'exhortant à ne plus pécher.

De toutes les circonstances que présentoit un si beau sujet, Augustin Carrache n'a pas traité la moins importante sous le rapport de l'art. Depuis lui, Poussin, dans une composition excellente, a représenté les accusateurs lisant à terre les mots qui les font rougir de honte et de dépit. Augustin Carrache a saisi l'instant qui précéda celui-ci, et a produit sans efforts une composition qui rappelle le grandiose de l'Ecole Florentine. Le lieu de la scène est le vestibule du Temple; la femme cou-

pable, les bras liés avec des cordes, dans l'âge de la jeunesse, et embellie par son repentir, attend son arrêt. Il est déjà prononcé : déjà le Christ, dans une attitude aussi noble qu'expressive, a porté le trouble dans l'âme de ceux qui venoient tenter sa sagesse. L'un d'eux lui montre bien encore la pécheresse; mais plusieurs autres s'enfuient. A la droite de Jésus, et faisant partie d'un groupe du meilleur style, un apôtre vénérable, portant sa main à sa barbe, médite sur le sens profond des paroles qu'il entend.

Près de ce groupe un homme assis à terre, et la main sur un livre, paroît également absorbé dans ses réflexions. Sous le rapport pittoresque, cette figure est disposée avec art pour remplir le vide qui se seroit trouvé dans la composition; et le livre qu'elle tient ne peut être que celui de la loi, invoquée naguère par les Pharisiens. On ne peut donc que féliciter l'artiste de l'avoir conçue; mais en peut-on dire autant de ce jeune homme assis à terre et absolument étranger à l'action? Ne seroit-il point, comme le disoit plaisamment Annibal Carrache, frère d'Augustin, « une figure à louer? »

Quoique Augustin Carrache n'ait poussé sa carrière que jusqu'à quarante ans, il a toujours pu être mis en parallèle avec ses deux illustres amis, Louis et Annibal, pour la science du dessin, la belle harmonie de la couleur et la facilité du pinceau. Il n'a eu garde de se négliger dans cette belle composition faite pour la Galerie Sampieri de Bologne, que décorèrent plusieurs de leurs chefs-d'œuvres. Aussi, malgré la critique peu importante que nous venons de nous permettre, ce tableau de la Femme adultère nous paroît-il une des meilleures productions de cet excellent peintre. Elle n'a point été gravée.

Annibal Carrache pinx! — Mme Soyer sc.

La Bacchante et le Satyre.

LA BACCHANTE ET LE SATYRE.

Tableau de la galerie de Florence, peint sur toile.

Hauteur 3 pieds 4 pouces, largeur 5 pieds 2 pouces 9 lignes.

Sans tomber dans le genre trivial, Annibal Carrache, dans ce tableau, a su peindre la gaieté la plus vive. Une Bacchante vue par le dos, est assise sur un coussin. Un Satyre lui présente en riant une coupe remplie de raisins; ses regards animés se fixent sur la Bacchante, et tous ses traits expriment avec énergie la double ivresse dont il est animé. L'Amour, d'une main fait approcher le Satyre, et de l'autre suspend une couronne sur la tête de la Bacchante. Aux genoux de celle-ci paroît un petit Faune dont les yeux expriment à la fois l'enjouement et la malice.

Dans ce tableau, qui fut fait pour la famille Bolognetti, et passa ensuite dans celle des Médicis, on voit briller dans tout leur éclat les principes qui distinguent le style des Carraches, tels que l'observation de la nature, et l'imitation des maîtres vénitiens et lombards. La figure de femme, vue de dos, que Malvasia prend pour une Vénus, et Lanzi pour une Bacchante, offre une preuve de la grande habileté du peintre qui a su vaincre avec beaucoup de succès la difficulté que présentoit sa pose singulière; mais s'il est vrai, comme une tradition accréditée l'annonce, que Louis Carrache ait servi de modèle à son cousin Annibal, pour peindre cette figure, celui-ci auroit dû éviter de

faire sentir, tant dans les formes que dans les carnations, les proportions et les effets que lui présentoit la nature, et qui ne convenoient ni au sexe ni au sujet.

L'expression du vieux Pan, dont les yeux sont enflammés de désirs à la vue d'une beauté qui ne lui cache aucune partie de ses charmes, est admirablement rendue. Rien également n'est plus expressif que ce petit Satyre malin qui, serrant le genou de la Bacchante, laisse voir le plaisir et l'admiration qu'il éprouve. Le mouvement de sa figure est d'un genre peut-être un peu bouffon; mais il caractérise parfaitement les mœurs attribuées à ces divinités champêtres. Pour que ce tableau soit, en tout point, digne de la réputation d'Annibal Carrache, on y voudroit un peu plus de simplicité, de grâce et d'élégance dans les formes. Mais lorsque ce peintre l'exécuta à Bologne, il n'avoit pas encore étudié, dans la capitale des arts, les chefs-d'œuvres des Grecs et les sublimes peintures de Raphaël.

Ce tableau a été gravé par *L. Pauquet* en 1788.

74.

Ann. Carrache pinx.t *M.me Soyer sc.*

La Cananéenne.

LA CANANÉENNE.

Tableau de la galerie de Lucien Bonaparte, peint sur toile. Figures de grandeur naturelle.

La peinture n'ayant pour s'exprimer qu'un langage muet, il en résulte par fois que le spectateur hésite à reconnoître la véritable pensée de l'artiste pour la représentation de sujets qui ont entre eux de grandes conformités. Deux miracles de Jésus-Christ offrent surtout cette incertitude. Une Cananéenne vient se jetter à ses pieds, et le prie de guérir sa fille, tourmentée du démon. Une autre femme, affligée depuis douze années d'une perte de sang, se jette également à ses pieds et lui demande sa guérison. En peinture, on ne peut voir que le Christ, ses disciples et une femme à genoux, a moins que le peintre n'ait eu l'attention de caractériser l'un de ces deux faits par quelque circonstance décisive.

Cette circonstance se trouve chez Annibal Carrache dans une répétition du même sujet, dont nous allons bientôt parler. Aussi ne donnons-nous au tableau ici gravé le titre de *la Cananéenne*, que parce qu'il est indiqué sous ce nom, dans le catalogue de la galerie de Lucien Bonoparte.

Nous pensons au contraire que l'artiste a voulu représenter la femme affligée du flux de sang; et voici sur quoi se fonde notre opinion.

Annibal Carrache a exécuté une composition absolument semblable, sauf une seule circonstance. Dans ce second

tableau, qui fut gravé en Italie par *Carlo Cesio* et *Petro del Po*, le chien placé près de la femme prosternée aux pieds du Christ s'abreuve du sang qu'elle perd. Cette circonstance bizarre, et, pour trancher le mot, très-choquante, a du moins été omise par l'artiste dans le tableau dont nous donnons le trait. Le chien n'y est qu'un accessoire sans conséquence. Nous aimons à croire qu'Annibal Carrache, exécutant ce tableau après l'autre, aura ainsi sagement modifié sa première pensée.

Au reste, Annibal Carrache, habituellement judicieux dans l'ordonnance de ses compositions, s'est montré dans celle-ci digne de lui-même. Bonté majestueuse dans la figure du Christ, respect et confiance dans celle de l'hémorroïsse, attention respectueuse de la part de Saint Jean et de Saint Pierre, seuls apôtres présens au miracle; tout est juste, net, et bien exprimé; on peut seulement observer qu'Annibal Carrache a peut-être outré ici un de ses principes. Selon lui, on ne devoit pas admettre plus de douze figures dans une composition, (en exceptant, on le conçoit, les tableaux de bataille). Cette idée judicieuse en elle même, n'éxigeoit pas qu'il limitât ainsi le nombre des Apôtres; mais du moins il a choisi les deux principaux, le chef et le disciple bien-aimé.

L'exécution ne mérite que des éloges. Sans posséder la noblesse des formes au même degré que Raphaël, Annibal Carrache n'en manque jamais. Il a ici, comme presques toujours, le vrai style convenable aux sujets religieux. Le paysage, qu'il traitoit avec supériorité n'étoit qu'un accessoire, cependant on y retrouve encore le maître habile.

Nous ne connoissons de ce tableau qu'une gravure au trait et peu arrêtée du recueil intitulé : *Galerie de Lucien Bonaparte.*

Louis Carrache pinx.[t] *Reveil sc.*

LA CANANÉENNE.

Tableau de la Galerie de Milan, peint sur toile.

Hauteur 5 pieds 6 pouces, largeur 7 pieds 4 lignes.

Pour la ressemblance de ce sujet avec celui de l'hémorroïsse, nous renvoyons à ce qui a été dit du tableau d'Annibal Carrache, de la Galerie de Lucien Bonaparte, intitulé *la Cananéenne*. Ici, nulle incertitude sur le fait que le peintre a voulu représenter.

Selon l'Evangile, Jésus étant allé du côté de Tyr et de Sidon, une femme Cananéenne le supplia de guérir sa fille tourmentée du Démon. Le Christ rejeta d'abord ses prières ; elle insista et s'adressa aux apôtres, qui intercédèrent vainement pour elle. La Cananéenne, prosternée aux pieds de Jésus, n'en obtint que des refus plus affligeans que les premiers; mais la tendresse maternelle la faisoit agir, et un tel sentiment ne se rebute pas. Elle redoubla ses instances avec tant d'ardeur et d'humilité que Jésus s'écria enfin : *O femme! votre foi est grande ; qu'il soit fait comme vous désirez.*

Louis Carrache s'est pénétré des principales circonstances de ce fait pathétique, et les a exprimées non moins en homme sensible qu'en grand peintre. La mère affligée est à genoux; son regard, sa bouche entrouverte, ses mains jointes sur sa poitrine, expriment, comme tout le reste de son attitude, l'humilité et la confiance. La figure du Christ est encore plus savamment pensée. Sa main droite étendue vers la Cananéenne, annonce qu'il exauce ses ardentes prières; tandis que de l'autre il tient son manteau,

et que sa démarche indique la fin de l'instant précédent, où il vouloit éloigner de lui cette suppliante. Il n'appartient qu'à de très-grands maîtres de réunir ainsi des circonstances fugitives, et de satisfaire l'imagination dans un art qui n'a qu'un moment à saisir. Les groupes des apôtres sont disposés d'une manière très-pittoresque. Derrière le Christ, l'un d'eux est encore à genoux, pour intercéder en faveur de la Cananéenne; deux autres sont attentifs à la résolution que prend leur maître. Sur un plan éloigné se voit un groupe de trois apôtres, dont l'un instruit ses compagnons de l'événement. Les deux derniers enfin, plus éloignés encore du spectateur, s'entretiennent de ce qui attire l'attention de tous.

Ces diverses figures, à commencer par les deux principales, sont exécutées d'une manière large, pour le goût de dessin et pour les draperies. Le coloris a la simplicité qui convient à un sujet religieux, et le paysage enrichit convenablement la scène. Il est seulement à regretter que ce tableau ait poussé au noir; soit, comme l'a remarqué Lanzi, de quelques autres ouvrages du même peintre, par la mauvaise impression de la toile, ou par un trop grand emploi de l'huile; soit enfin que l'artiste, avant de peindre, n'ait pas attendu que cette impression fût assez sèche.

Ce tableau vient de la Galerie Sampieri à Bologne, dont il étoit considéré comme un des plus capitaux. Nous n'en connoissons point d'estampe.

76.

Ph. de Champagne pinx.t *M.me Soyer sc*

L'Adoration des Bergers.

Philippe de Champagne, École Flamande.

1602~~~~~~1674.

L'ADORATION DES BERGERS.

Tableau de la galerie de Lucien Bonaparte, peint sur toile. Figures de moyenne grandeur.

Ce peintre naquit à Bruxelles, et passa la plus grande partie de sa vie à Paris où il mourut : aussi les biographes sont-ils incertains s'ils doivent le placer dans l'École Flamande ou dans l'École Françoise. Peu importent ces classifications, lorsqu'un artiste a mérité d'être compté au nombre des maîtres habiles ; et tel fut Philippe de Champagne. Le sujet de cette composition ne pouvoit être mieux choisi, sous quelques rapports, par un peintre qui, possédant plusieurs parties importantes de l'art, manqua souvent d'élévation dans les pensées et dans le dessin. Des pâtres, des hommes d'une nature commune, devoient être bien représentés par lui. Comme la plupart des peintres flamands il savoit rendre la nature avec une grande exactitude. Sa couleur est vraie, solide ; sa distribution des lumières et des ombres laisse peu de chose à désirer : mais on chercheroit vainement dans ses productions ce grand caractère, cet idéal qui corrige les défectuosités du modèle. Ainsi, dans ce tableau, le groupe des bergers n'offre rien de répréhensible. On ne peut même reprocher à la figure de Saint Joseph que de ne pas prendre une part assez directe à l'action ; mais la Vierge et l'Enfant Jésus ne sont pas tels qu'un artiste pénétré de son sujet les auroit représentés. La mère du Christ est à genoux près

du berceau de son Fils; cette attitude, juste et vraie, étoit consacrée par l'exemple de la plupart des artistes du moyen âge et du beau temps de la peinture en Italie; mais elle suffit pour démontrer que Champagne a eu tort de ne donner aucune expression déterminée à la figure de la mère du Sauveur. Accoutumé à rendre les modèles qu'il avoit sous les yeux, il s'est contenté de faire un simple portrait.

Ce sujet a été traité plusieurs fois par Philippe de Champagne. L'autel de la Vierge, dans la athédrale de Rouen, possède une composition préférable à celle-ci dans son ensemble. Les groupes y sont mieux balancés; les deux figures principales y attirent plus l'attention du spectateur; mais le mérite de l'exécution n'y est point supérieur. En général, on peut assimiler Philippe de Champagne à ces écrivains qui, sans s'élever très-haut, sont toujours sûrs de ne pas échouer, et obtiennent ce que l'on est convenu d'appeler un succès d'estime.

Ce dernier mot convient d'autant mieux, lorsque l'on parle de cet artiste, qu'il fut pendant toute sa vie un homme pieux, modeste, et de mœurs irréprochables. Il donna un jour de cette modestie une preuve qui mérite d'être conservée. Le cardinal de Richelieu lui fit proposer la place de premier peintre du roi; Champagne ne s'en crut pas digne et la refusa. « Tout ce que je demanderois à son éminence, répondit-il, ce seroit de devenir plus habile dans mon art que je ne le suis; mais comme un pouvoir, même aussi grand que le sien, n'y parviendroit pas, je me contente de demeurer son dévoué serviteur. »

Les figures de ce tableau sont de moyenne grandeur. Il n'en existe qu'une mauvaise gravure à l'eau-forte, qui n'a pas même le mérite de l'exactitude : elle est signée *J. Morin.*

77.

Le Cigoli pinx.t *Reveil sc.*

Descente de Croix.

Lodovico Cardi dit Cigoli, École Florentine.

1559 ~~~ 1613.

DESCENTE DE CROIX.

Tableau de la Galerie de Florence.

Hauteur 6 pieds 4 pouces, largeur 7 pieds 4 pouces et demi.

Louis Cardi dit le Cigoli ou Civoli, du nom d'un château en Toscane où il naquit, fut élève, selon Baglioni, d'Alexandre Allori, ou selon Lanzi, Baldinucci et autres, de Santi di Tito. Mais les leçons qu'il reçut de ses premiers maîtres, contribuèrent bien moins à lui procurer ce talent original qui lui valut une juste célébrité, que ses études d'après les chefs-d'œuvres de Michel-Ange, du Corrége, d'André del Sarte, du Pontorme et du Baroche. Le Cigoli heureusement né, fut à la fois peintre, architecte, musicien, poëte, sculpteur et graveur. Il est aussi auteur d'un traité de perspective, resté manuscrit, et que l'on conserve dans la bibliothèque de Florence. Ses plus beaux titres à la gloire, sont : le tableau de Saint Pierre, guérissant un boiteux à la porte du Temple, qu'il fit pour le basilique de Saint Pierre de Rome; celui de l'*Ecce homo* (1), qu'il peignit en concurrence avec le Passignani et Michel-Ange de Caravage (2), concours

(1) Ce tableau qui, du palais Pitti fut apporté en France, a été gravé dans les Annales du Musée, tome 8, planche 2me. Il est retourné à Florence.

(2) Et non pas avec le célèbre Michel-Ange et le Baroche, comme l'a avancé l'auteur du texte de la Galerie de Florence publié par Masquelier; car Cigoli n'avoit que six ans lorsque mourut Michel-Ange Buonarroti; et le Baroche ne paroît point avoir été du nombre des concurrens.

dans lequel il obtint l'avantage; et la Descente de Croix qui fait le sujet de cet article. On y trouve un grand caractère de dessin, des extrémités bien rendues, une grande connoissance de l'anatomie, un pinceau large et moelleux, enfin, des airs de têtes nobles, expressifs et d'une vérité parfaite. On admire surtout dans ce dernier tableau, l'expression douloureuse de la Vierge, qui n'ôte rien à la noblesse de ses traits. La tristesse attentive de Nicodème et des Anges n'est pas moins bien rendue : à ces beautés du premier ordre, ce tableau joint encore un effet très-savant de clair-obscur.

Il a été gravé par *Massard*, pour la Collection de Masquelier sur la Galerie de Florence.

Le Correge pinx.t *Reveil sc.*

Mariage mystique de S.te Catherine.

Antoine Allegri dit le Corrége, École de Parme.

1494 ~~~~~~~~~~~~~~~~~~~~~~~~~~~~~~~~~~~~~~~ 1534.

LE MARIAGE DE SAINTE CATHERINE.

Tableau de la Galerie de l'Ermitage, peint sur bois.

Hauteur 11 pouces, largeur 8 pouces 5 lignes.

Ce sujet est un de ceux que les peintres anciens se sont plu à représenter, non parce qu'il offre une circonstance remarquable de la vie d'une Sainte très-célèbre, puisque l'on n'est d'accord ni sur le lieu ni sur l'année ou Sainte Catherine reçut le martyre, et que ses fiançailles avec Jésus seroient au moins un anachronisme, mais parce qu'il offroit à la peinture un sujet extrêmement gracieux.

Le Corrége, doué d'un esprit doux et délicat, qui lui fit toujours rejeter ce qui étoit trop expressif, ou trop prononcé, pour ne voir que le gracieux et le suave, ne pouvoit choisir un sujet plus analogue à son talent. Aussi le peignit-il jusqu'à trois fois. Le Musée du Louvre possède un tableau, gravé par *Pican*, qui représente ce mariage mystique. M. Landon l'a publié dans ses *Annales du Musée*, tome 6, planche 62. Il en existe encore un à Naples, que *Capellan* a gravé. Ce dernier n'est qu'une répétition de celui de la Galerie de l'Ermitage, il n'est composé que de trois figures.

La Vierge présente à son fils la main de Sainte Catherine. Déjà Jésus lui tient le doigt, mais avant d'y placer l'anneau nuptial, il lève les yeux sur sa mère, comme pour lui demander son aveu. Rien n'est plus simple, plus gracieux, plus vrai, plus séduisant que ce groupe délicieux. Divin Corrége! peintre inimitable! toi seul pouvois don-

ner à ces trois figures ce charme inexprimable qui captive tous les suffrages, et commande le silence au critique le plus sévère! L'effet harmonieux que produisent la robe pourpre et la draperie bleue qui composent le vêtement de la Vierge, et la robe jaune tendre dont Sainte Catherine est habillée, mérite beaucoup d'éloges; mais ce qui ajoute singulièrement au mérite de ce tableau, c'est la fraîcheur du coloris, et l'effet heureux de clair-obscur qui détache le visage de la Vierge de celui de Jésus.

Ce tableau fit autrefois partie de la célèbre Galerie de Modène, dans laquelle étoient aussi les fameux tableaux de Saint Georges, de Saint Jean Baptiste, de Saint Roch, et plusieurs autres du même artiste, qui ornent aujourd'hui la Galerie de Dresde, et que nous ferons connoître. Il fut donné au comte de Bruhl par le duc de Modène à l'époque où il céda sa Galerie à Auguste III, roi de Pologne. La Galerie du Palais-Royal en possédoit une copie peinte sur bois par Louis Carrache, à peu près dans la dimension de l'original, 11 pouces sur 8 pouces. Il a souvent été gravé, parce qu'on l'a toujours considéré comme un des plus beaux tableaux du Corrége. Les plus belles estampes connues sont celles de *P. E. Moitte*; de *G. Mantuan*, qui l'a gravé deux fois; de *Mercati*, avec la date de Rome, 1620. etc.

Ce tableau a aussi été gravé sur bois et en quatre planches, pour imiter le camaïeu. Cette estampe est attribuée à *Hugo da Carpi*. Il en existe encore un camaïeu de plus grande dimension par *Antonio da Trento*.

J. Discepoli pinx^t Reveil sc.

Adoration des Mages.

Jean-Baptiste **Discepoli**, École Milanaise.

1590 ~~~~~~~~~~~~~~~~~~~~~~ 1660.

L'ADORATION DES MAGES.

Tableau de la Galerie de Milan.

Hauteur 8 pieds 6 pouces, largeur 5 pieds 6 pouces.

L'auteur de ce tableau est peu connu. Selon Orlandi, *Discepoli*, appelé aussi *Zoppo da Lugano*, il s'attacha à la manière de Proccacini, et s'en fit un style particulier qui plaît par l'élégance des figures et l'excellence du coloris. Le même auteur ajoute, d'après un manuscrit, que Discepoli mourut, l'an 1660, à l'âge de soixante-dix ans. Lanzi loue aussi le coloris de cet artiste.

Discepoli tient à la quatrième époque de l'Ecole milanaise. C'étoit un temps de décadence : très-peu de peintres purent s'en préserver, et la dissension qui se mit entre eux contribua fortement à les rendre inférieurs à leurs devanciers. Leur Académie fut fermée pendant vingt ans. Discepoli mérita cependant alors d'être distingué des artistes ses contemporains, et produisit un assez grand nombre d'ouvrages recommandables. Le tableau dont on donne ici le trait est un de ses meilleurs.

Peu de sujets ont été aussi souvent traités que celui de l'Adoration des Mages. Les peintres, se conformant à une tradition vulgaire, les ont représentés comme des rois, quoique d'habiles critiques aient prouvé qu'il ne se trouve pas dans l'Evangile un seul mot qui puisse autoriser cette assertion. Ce n'est pas ici le lieu de discuter ce point, qui, du reste, ne tient en rien au dogme. Discepoli a suivi la route tracée, et adopté un sentiment

favorable à l'art. Son principal mérite a été de ne pas se traîner d'une manière servile sur les traces d'autrui. L'ensemble de sa composition est pittoresque, le pinceau facile, et le coloris assez vigoureux pour mériter les éloges qu'Orlandi et Lanzi ont donnés à ce maître.

L'ouvrage cependant offre quelques - uns de ces défauts palpables qui tiennent à une école dégénérée, où l'on abandonne l'étude de la nature pour se livrer à des caprices qui ne sont pas toujours heureux. Par exemple, le petit Ange placé immédiatement au-dessus de la tête du Roi maure, est dessiné avec une extrême négligence. Au premier coup d'œil, sa jambe et sa cuisse gauche semblent appartenir au côté droit de la figure, tandis que la jambe et la cuisse droites, ne s'attachant nullement au corps, semblent être une superfétation, un de ces jeux de la nature, que les naturalistes caractérisent avec raison par le nom de *monstruosités*.

Tout choquant qu'est un tel défaut, il ne doit point empêcher de rendre justice aux belles parties de ce tableau. Il provient de l'église supprimée de Milan, dite de Saint Marcellin.

On n'a point gravé d'après ce maître, du moins la Bibliothèque Royale ne possède aucune estampe d'après lui.

80.

Le Dominiquin pinx.t *M.me Soyer sc*

Le Christ au tombeau.

Dom Zampieri, dit le Dominiquin, École Bolonaise.

1581 ~~~~~~~~~~ 1641.

LE CHRIST AU TOMBEAU.

Tableau de la galerie royale de Berlin, peint sur toile.

Hauteur 5 pieds, largeur 4 pieds 2 pouces.

Le Dominiquin, docile aux leçons d'Annibal Carrache, son illustre maître, a rarement introduit un grand nombre de figures dans ses compositions. Il sut, presque toujours, avec peu de moyens, produire de grands effets, et jamais ne mérita le reproche qu'on fit à Lanfranc, son camarade d'étude et son ennemi, de s'être plus attaché à surprendre le spectateur par des effets de lumière extraordinaire, la disposition de ses groupes pittoresques et nombreux, pour produire ce qu'on peut appeler du *fracas* en peinture, qu'à exprimer son sujet avec simplicité, précision, justesse et vérité.

Le tableau du Christ au Tombeau qui se voit à Berlin, réunit presque toutes les belles parties de l'art. La composition en est admirable. Avec six figures, dont une accessoire est sacrifiée dans l'ombre, le Dominiquin a rendu nettement et complètement cette scène de douleur. Il a donné à chaque personnage la pose, le caractère, l'âge et l'expression qui lui convient. Son dessin est partout aussi pur que correct; et, sous ce rapport, les jambes et surtout les pieds du Christ méritent les plus grands éloges. Néanmoins toutes les parties de ce tableau ne sont pas également belles; le coloris a poussé au noir; le fond ainsi que les ombres sont

devenus si vigoureux, et les figures ont un tel relief, qu'on seroit tenté, au premier aspect, d'attribuer cette production au Caravage. Mais lorsqu'on examine attentivement ces beaux airs de tête, cette correction de dessin, ce pinceau coulant, et tant d'autres beautés qui brillent dans cette peinture, et dont les productions de ce dernicr maître n'offrent aucun exemple, on n'est plus indécis sur le nom de son véritable auteur. Le temps, il est vrai, a apesanti sa main destructive sur ce tableau; mais celle des restaurateurs lui a été encore plus funeste, en en voulant faire ressortir quelques parties qui se perdoient dans le fond. La main gauche du Christ, et celle du disciple qui étend un linceuil sur le tombeau, ont évidemment été restaurées. L'une paroît un peu forte, l'autre est absolument difforme. Quant à la tête de Saint Jean, dont le caractère manque de noblesse, il n'est aucun artiste qui ne s'aperçoive qu'elle a presque entièrement été repeinte. Si un accident majeur a nécessité cette restauration, on doit regretter qu'elle n'ait pas été confiée à quelqu'un de plus habile; mais si ce tableau n'avoit besoin, comme on peut le croire, que de légers raccords, et que la maladresse ou l'inexpérience du restaurateur l'ait engagé à couvrir de ses mauvais repeints des parties qui n'en avoient pas besoin, pourquoi ne les feroit-on pas disparoître, et ne chargeroit-on pas un artiste expérimenté du soin de rendre à l'art un de ses principaux chefs-d'œuvres?

Ce tableau a été gravé à la manière noire par *Freidhoff*. Son estampe se fait remarquer par un beau dessin et un effet assez d'accord avec celui de la peinture.

81.

J. Ribera pinx.t

Mme Soyer sc.

J. Ribera dit l'Espagnolet, Ec. Espagnole.

1588 ~~~~~~~~~~ 1656.

JÉSUS AU MILIEU DES DOCTEURS.

Tableau de la Galerie de Cleveland-House à Londres, peint sur toile.

Hauteur 3 pieds 9 pouces, largeur 5 pieds 3 pouces.

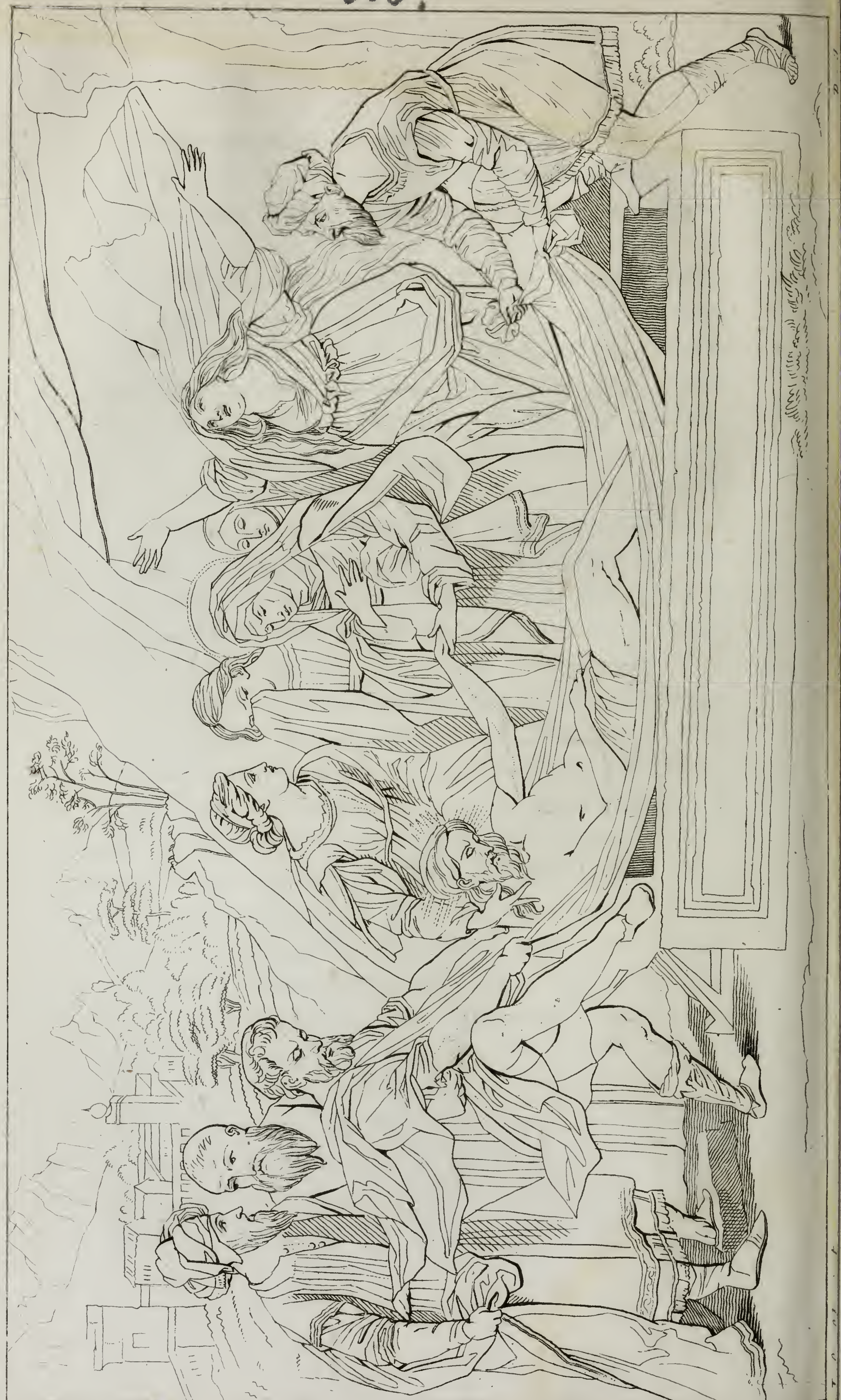
Quoiqu'en disent les Italiens, Joseph Ribera qu'ils surnommèrent l'Espagnolet, n'est point né en 1593, à Gallipoli dans le royaume de Naples, mais le 12 janvier 1588, à Xativa, aujourd'hui Saint Philippe, ville d'Espagne voisine de Valence. Le marchand de tableaux Le Brun assure du moins avoir vérifié ce fait pendant son séjour en Espagne. Il faut avouer cependant que si Ribera appartient à l'école espagnole par sa naissance, les Italiens peuvent avec raison le revendiquer. Car, non-seulement ce peintre vint fort jeune en Italie, et y passa le reste de ses jours, mais il dut à ce pays l'avantage d'avoir eu de bonne heure sous les yeux d'excellens modèles. Malheureusement, son choix ne fut pas toujours bien dirigé. Il quitta l'étude des ouvrages de Raphaël et des Carraches, pour ceux du Caravage, dont la manière avoit pour lui tant de charmes, qu'il s'estima heureux d'être admis au nombre de ses élèves. Ribera jouit peu de cet avantage, car il n'avoit que vingt ans lorsque le Caravage mourut; néanmoins, toutes ses productions sont empreintes de la manière vicieuse de son maître, dont les défauts principaux sont : un goût particulier pour les sujets horribles, un mauvais choix de nature, l'opposition subite du clair et de l'ombre, sans dégradation ménagée, enfin un dessin plus prononcé que correct.

Lorsque Ribera fit le voyage de Parme, exprès pour voir des peintures du Corrége, il fut tellement enthousiasmé du grand goût de dessin, de la beauté des expressions, de la suavité et de l'heureuse harmonie du coloris de ce maître, qu'il copia avec le plus grand soin toute sa célèbre coupole. Aussi, les premiers tableaux qu'il fit à Rome, à son retour de Parme, étonnèrent-ils tous les artistes. Mais les changemens heureux qui venoient de s'opérer dans son style et son coloris, ne furent que passagers. Son goût naturel, ou, comme on s'accorde à le dire, sa jalousie pour les succès du Dominiquin, le fit revenir à la manière du Caravage, espérant que sa force exagérée feroit paroître fades les peintures de son redoutable concurrent. Au reste, le style de Ribera fut constamment moins sec et moins dur que celui de son maître et son dessin plus correct.

Il existe plusieurs tableaux de l'Espagnolet représentant Jésus au milieu des Docteurs. Ils ne diffèrent que par la dimension des figures. Le prince Léopold Guillaume en possédoit un à Bruxelles, qui n'avoit pas moins de sept pieds de haut sur dix pieds de large. Il en existe une bonne estampe exécutée par *J. Toyen.* Peut-être est-ce le même qui se voit à Vienne, et que *J. Fischer* a gravé en 1793. Celui que nous publions fit autrefois partie de la célèbre Galerie du *Palais-Royal.* Il se fait remarquer par la vérité des expressions, la correction du dessin, un pinceau large et vigoureux, et une exactitude d'imitation qui n'ote rien à la hardiesse de la touche.

Dans l'estimation qui servit de base à la vente de cette Galerie, ce tableau ne fut porté qu'à 2000 francs. *Ch. Levasseur* l'a gravé dans une moins grande dimension que les deux estampes désignées ci-dessus.

82



Benvenuto Tisio dit le Garofalo, Ec. Ferraraise.

1481 ~~~~~~~~~~~~~~~~~~~~ 1559.

LE CHRIST AU TOMBEAU.

Tableau de la Galerie de l'Ermitage, peint sur bois.

Hauteur 1 pied 7 pouces 6 lignes, largeur 2 pieds 2 pouces 3 lignes.

Il ne suffit pas, comme la plupart des jeunes artistes sont disposés à le croire, de s'éloigner de la voie commune pour mériter des éloges, il faut encore que la marche que l'on substitue à celle qui a été tracée par les grands maîtres, soit avouée par le bon goût et la raison.

Ici, le Garofalo, pour avoir voulu être original, a mérité le blâme, en adoptant un parti qui blesse les convenances. Son groupe principal, celui qui fait le sujet du tableau, au lieu d'être composé des personnages les plus nobles, ne nous présente que deux serviteurs soutenant le corps de Jésus avec des linceuls et le descendant dans la tombe, tandis que Joseph d'Arimathie, Nicodème et Saint Jean, qui devroient s'occuper particulièrement de ce saint office, ne sont que des figures accessoires. Ils prennent même une si foible part à l'action, qu'il faut les chercher pour les trouver. Joseph surtout, en costume oriental moderne, seroit méconnu si le peintre n'avoit placé près de lui Nicodème, que sa tête vénérable et d'un beau caractère indique suffisamment. Quant à Saint Jean, il faut soupçonner que l'intention de l'artiste a été de l'admettre dans sa composition, pour le voir dans la figure qui essuye ses larmes avec son manteau.

On se tromperoit cependant, si de ce que nous venons de dire, on concluoit que ce tableau est une production

médiocre. Le nombre des beautés qu'on y remarque, est suffisant pour lui mériter une distinction honorable.

Marie est un chef-d'œuvre d'expression et de sentiment. Immobile et comme anéantie par l'excès de sa douleur, elle considère son fils, dont elle tient une des mains, et semble ne rien voir, ne rien entendre de ce qui se fait ou se dit autour d'elle. Cette figure, sagement pensée, établit un heureux contraste avec celle de la Madeleine, qui, moins maîtresse des mouvemens de son cœur, s'abandonne au plus violent désespoir.

Nous n'ajouterons rien à ce que nous avons déjà dit de Saint Jean, que le peintre a placé entre la Vierge et le jeune homme en robe d'un violet clair qui soutient la tête du Christ, mais nous vanterons cette dernière figure, dont le caractère est admirable, et digne de Raphaël.

Le Garofalo s'est montré grand coloriste dans ce tableau, en formant l'ensemble le plus brillant et à la fois le plus harmonieux, d'une réunion de couleurs plus vives les unes que les autres. Joseph d'Arimathie est vêtu d'une robe jaune clair, sur laquelle est passée une autre robe bleu foncé; un manteau pourpre, dont il tient un des pans de la main droite, retombe sur son épaule gauche; son turban est d'étoffe rouge vif entouré de mousseline. La robe de Nicodème est verte, ainsi que celles de Saint Jean et de la Madeleine; celle de la Vierge est ponceau et son manteau bleu. Au mérite du coloris, ce tableau joint un bon goût de dessin, des draperies bien jetées, et surtout une naïveté d'expression qu'on ne retrouve, le plus souvent, que dans les bons ouvrages de la renaissance de l'art.

Ce tableau n'a point été gravé.

Le Guide pinx^t. *Reveil sc.*

Adoration des Mages.

Guido Reni dit le Guide, Ecole Bolonaise.

1575 ~~~~~~~~~~~~~~~~~~~~ 1642.

L'ADORATION DES MAGES.

Tableau de la Galerie de l'Ermitage, peint sur toile.

Hauteur 1 pied 3 pouces 3 lignes, largeur 11 pouces 6 lignes.

Le sujet de l'Adoration des Mages ou des Rois, a été traité par un si grand nombre d'artistes, que, pour éviter de ressembler à leurs prédécesseurs, beaucoup de peintres se sont écartés du type donné par l'Ecriture sainte, et ont introduit dans leur composition des circonstances que désavoue la vérité historique.

Le Poussin, ce sévère observateur des convenances, est un de ceux qui ont le mieux rempli toutes les conditions de ce sujet. Dans trois tableaux différens, dont un a été gravé par *Antoine Morghen*, pour le *Musée François*, et les deux autres par *Picault* et *Thiboust*, il a représenté les Mages à genoux, et adorant tous à la fois le Sauveur du monde. Cette manière de rendre l'adoration est, sans contredit la plus respectueuse, la plus vraisemblable, et surtout la plus conforme au texte de l'évangile ; car Saint Matthieu dit que les Mages étant entrés dans le lieu où étoit l'enfant, *ils se prosternèrent et l'adorèrent.*

Le Guide est d'autant plus blâmable de s'être écarté de la route tracée par les premiers artistes qui représentèrent ce sujet, que l'adoration successive des Mages, en admettant, ce qui est au moins douteux, que les Mages fussent des rois, n'est pas celle qui convenoit dans cette circonstance, parce qu'elle refroidit l'action; et qu'un Roi à genoux, tandis que les autres, debouts, semblent at-

tendre pour se prosterner à leur tour, présente à l'esprit quelque chose d'inconvenant qui diminue pour eux la considération que tous devroient inspirer à un égal degré.

Il ne résulte pas de nos observations que ce tableau du Guide soit une production foible. Elle renferme des beautés majeures, qui lui assureront à jamais une place distinguée, non-seulement parmi les bons ouvrages de son auteur, mais entre ceux des premiers maîtres de l'art.

La figure du Mage à genoux est du plus beau caractère; et son humilité profonde ne lui fait rien perdre de sa majesté. Le groupe de la Vierge et de l'enfant Jésus, objet de l'adoration, et sur lequel tous les yeux sont portés, est d'un sentiment exquis. L'aimable pudeur empreinte sur tous les traits de cette tendre mère, qui semble se soustraire aux hommages qui lui sont adressés, pour les reporter tous sur son divin fils, est au-dessus de tout éloge. Enfin, Jésus, tendant les bras aux Mages qui viennent l'adorer, les accueille avec un charme qu'il n'appartenoit qu'au Guide de concevoir et d'exprimer.

Le Guide a fait preuve de goût en plaçant dans l'éloignement ce roi nègre, qu'une tradition vulgaire l'a autorisé à admettre dans sa composition, et dont les traits et la couleur ne prêtoient pas à une expression aussi noble que celle des figures du premier plan.

Ce tableau n'a point été gravé.

84.

Le Guide pinx.t *Reveil sc.*

Les Docteurs de l'Église en consultation.

Guido Reni dit le Guide, École Bolonaise.

1575 ~~~~~~~~~~ 1642.

LES DOCTEURS DE L'ÉGLISE EN CONSULTATION.

Tableau de la Galerie de l'Ermitage, peint sur toile.

Hauteur 7 pieds 4 pouces 5 lignes, largeur 5 pieds 7 pouces.

Le sujet de ce tableau ne fut certainement pas choisi par le Guide. Ce peintre avoit trop de discernement pour vouloir rendre ce qu'il n'appartenoit pas à la peinture d'exprimer. Comment, en effet, faire connoître le but de cette fameuse assemblée, tenue vers la fin du quatrième siècle pour confirmer la vérité théologique de l'*Immaculée Conception*, contre laquelle quelques Docteurs de l'église élevoient des doutes.

Quelles que soient les difficultés que le Guide eût à surmonter, il les a si heureusement vaincues, qu'on ne soupçonne pas les efforts qu'il eut à faire pour les aplanir. Par une sublime inspiration de son génie, ce peintre, après avoir représenté les Docteurs plongés dans la plus profonde méditation et prêts à prononcer, sur un sujet au-dessus de la sagesse humaine, fait descendre du ciel la Vierge elle-même, qui, vêtue d'une robe éclatante de blancheur, symbole de sa pureté, croise ses mains sur sa poitrine, lève les yeux vers l'éternel, et invoque son témoignage. Cette apparition frappe directement Saint Jérôme, un des plus zélés défenseurs du saint mystère de l'Immaculée Conception, et est aperçue d'un autre vieillard. Les autres Docteurs réfléchissent sur cet étonnant mystère.

Ce tableau, un des plus célèbres du Guide, prouve que cet artiste ne réussissoit pas seulement dans la représentation des figures de femmes, d'enfans ou d'Anges. Il n'est pas un de ces vieillards dont l'expression, le caractère, le dessin et le coloris ne soient admirables. La figure de Saint Ambroise enveloppée d'une draperie jaune, changeant en rouge, est de la plus grande beauté; et celle de Saint Jérôme, que couvre un large manteau pourpre, est d'une telle perfection, qu'elle seroit seule un titre à la célébrité pour un peintre qui n'auroit rien produit de plus. Mais ce qui ajoute singulièrement au mérite de ce tableau, c'est l'effet piquant et lumineux du groupe céleste, dont le Guide a profité pour donner aux figures de ses Docteurs une savante variété de coloris.

Ce tableau passa de la collection du marquis d'Angeli, dans celle de Robert Walpole, qui le céda à Catherine II. Il en existe une estampe de grande dimension, supérieurement gravée par *Guillaume Sharp*, élève de Bartolozzi, et une autre moins bien exécutée par *J. Frey*.

85.

Le Guide pinx.t — *M.me Soyer sc.*

La Charité

LA CHARITÉ.

Tableau de la galerie de Florence, peint sur toile.

Hauteur 3 pieds 5 pouces sur 4 pieds 8 pouces de large.

Dans le tableau des trois vertus théologales que nous avons vu au Musée du Louvre, et qui provenoit de l'Église de Saint Francesco à Pérouse, Raphaël a représenté *la Charité* sous les traits d'une jeune femme, recevant dans ses bras plusieurs enfans qu'elle presse sur son sein (1). Il a traité ce sujet avec toute la grâce, la correction et la noble simplicité qui distinguent les productions de son meilleur temps. Mais ce tableau n'est qu'une grisaille qui se détache sur un fond vert; il ne peut même passer que pour une esquisse non terminée. On doit donc excuser le Guide d'avoir osé traiter ce même sujet après un si grand maître.

Il s'est approprié, il est vrai, l'idée de Raphaël, mais il l'a présentée sous un nouvel aspect. *La Charité*, cette vertu commune à toutes les religions, à tous les âges, à tous les pays, est ici caractérisée par une jeune mère allaitant un enfant et en tenant un autre dans ses bras, tandis qu'un troisième, appuyé sur son épaule désire également avoir part à ses tendres soins.

Sous le rapport de la composition, ce tableau ne peut être comparé à celui de Raphaël; mais, quel air noble et

---

(1) Voyez Annales du Musée, tome 5, pag. 6.

gracieux le Guide à su imprimer à cette jeune mère, et quel charme dans ces figures d'enfans! C'est dans la représentation de semblables sujets qu'il faut chercher le mérite particulier de cet illustre élève des Carraches.

Le coloris de ce tableau semble tenir à l'époque où le Guide étudioit le Caravage. Les ombres en sont un peu noires et le ton général tire trop sur le vert.

L. S. Klauber, qui a gravé ce tableau pour la suite de Masquelier, est loin d'avoir réussi à donner même une foible idée de la perfection des têtes du Guide; sous ce rapport son estampe est très-médiocre.

Le Guide pinx.t

La Vierge en contemplation.

Le Guide pinx.t Mme Soyer sc.

La Mort de Cléopatre.

86.

Guido Reni dit le Guide, École Bolonaise.

1575 ~~~~~~ 1642.

LA VIERGE EN CONTEMPLATION.

Tableau de la galerie de Florence.

Hauteur 4 pieds 3 pouces 6 lignes, largeur 2 pieds 1 pouce 6 lignes.

Le Guide ne pouvoit se lasser d'admirer et d'étudier le célèbre groupe antique de Niobé et ses enfans, qui se voit à Florence, et ce fut, comme il l'a souvent avoué lui-même, sur ce chef-d'œuvre de sculpture grecque qu'il forma son style. Cette Vierge en contemplation est une des nombreuses preuves à l'appui de ce fait, on l'a toujours regardée comme une belle imitation de l'épouse infortunée d'Amphion. Mais avec quel art le génie du Guide a su, sans altérer les formes de la Niobé, la transformer en une vierge céleste absorbée dans une divine extase !

Les carnations, l'azur du manteau, le jaune transparant du voile, la robe de pourpre et enfin le fond sur lequel se détache la figure, s'accordent parfaitement pour ne paroître former qu'un ton général et argentin dont il résulte la plus suave harmonie.

La main droite de la Vierge est défectueuse sous le rapport du dessin et de l'exécution. Il n'est pas rare de trouver de semblables négligences, même dans les plus célèbres ouvrages du Guide.

Dom. *Cunégo* a gravé en 1776, une autre Vierge du Guide très-semblable à celle-ci et qui se trouvoit à Rome dans la collection Bolognetti. Celle de la galerie de Florence, a été gravée pour Masquelier par *Et. Beisson.*

Guido Reni dit le Guide, École Bolonaise.

1575 ~~~~~~~~~~ 1642.

MORT DE CLÉOPATRE.

Tableau de la galerie de Florence.

Hauteur 3 pieds 10 pouces 5 lignes, largeur 3 pieds 1 pouce.

Le Guide a particulièrement réussi à peindre les figures de femmes, les anges, les enfans. La netteté et la fraîcheur de ce ton argentin, qui distinguent les productions de son meilleur temps, sont parfaitement propres à ces objets et ne contribuent pas peu à la beauté et à la délicatesse extraordinaire de ses ouvrages. Peu de peintres ont su mieux que lui former un bel ensemble d'une seule figure à mi-corps. Il savoit donner à ses draperies un jet noble et facile, établir d'heureux contrastes entre les membres et les draperies et varier ses lignes de manière à former du tout une composition complète et agréable à l'œil.

Sa Cléopâtre, sous le rapport de la composition pittoresque, peut être considérée comme un excellent modèle; le coloris est inférieur à celui de la Vierge dont on a parlé dans l'article précédent; quoique cette Cléopâtre soit peinte dans la plus vague manière du maître, l'expression de la tête est digne de la haute réputation du Guide. Les effets de la douleur n'y ont rien d'exagéré et l'amante de Marc-Antoine conserve cette sérénité qui convient à son grand courage.

Gravé par *Noël Lemire*, pour la collection de Masquelier.

87.

Le Sueur pinx.t Mme Soyer sc.

S.t Bruno dans sa Cellule.

Eustache Le Sueur, Ecole Française.

1617 ~~~~~~~~~~~~~~~~~~~~~~~~~~~~~~~~~~~~ 1655.

SAINT BRUNO DANS SA CELLULE.

Tableau de la Galerie du Château Royal de Berlin, peint sur toile.

Hauteur 6 pieds 6 pouces, largeur 4 pieds 6 pouces.

Divin Le Sueur! Ce n'est pas sans raison que les François se plaisent à voir en toi leur Raphaël. La nature de ton génie et de ton talent, la douceur et la simplicité de tes mœurs, ta modestie, la brièveté de ta vie, la noblesse même de tes traits, ne te donnent-ils pas une singulière ressemblance avec le prince des peintres? Ne suffit-il pas pour motiver ce surnom flatteur aux yeux de l'Europe, de montrer ton tableau de St. Paul prêchant à Ephèse; celui de St. Gervais et St. Protais allant au martyre; ces muses et ces amours étendant leur pouvoir sur toute la nature, enfin cette merveilleuse suite de tableaux où, sans avoir vu l'Italie et n'ayant que ton seul génie pour guide, tu as su retracer avec grâce, dignité, vraisemblance, et avec un raisonnement aussi juste qu'élevé, la vie du fondateur de l'ordre des Chartreux, de ce St. Bruno, dont aucun peintre avant toi ne s'étoit encore occupé? Le fameux Lebrun, dont tu obscurcissois la gloire, et qui ne pouvoit voir tes succès sans envie, ne s'écria-t-il pas devant chacun de tes tableaux des Chartreux: que cela est beau! que cela est bien peint! que cela est admirable! Digne émule de Raphaël! non-seulement lorsque

tu vivois, l'envie et l'ignorance critiquèrent tes ouvrages, mais, après ta mort, des barbares se livrèrent, à l'égard de ces mêmes tableaux des Chartreux, à des excès aussi odieux que lâches et justement rappelés à l'indignation de la postérité par Voltaire, dans son discours sur l'*Envie.*

« Qu'elle était votre erreur, ô vous peintres vulgaires,
» Vous rivaux clandestins, dont les mains téméraires,
» Dans ce cloître où Bruno semble encor respirer,
» Par une lâche envie ont cru défigurer
» Du Xeuxis des français les savantes peintures;
» L'honneur de son pinceau s'accrut par vos injures;
» Ces lambeaux déchirés en sont plus précieux:
» Ces traits en sont plus beaux; et vous plus odieux. »

Le tableau de St. Bruno dans sa Cellule, qui se voit à Berlin, fut peint pour Bernard de Roze; il peut soutenir la comparaison avec celui de la Chartreuse de Paris, tant pour la justesse de l'expression, l'attitude simple et vraie du pieux Solitaire, que pour la vérité de l'ensemble et le choix heureux des détails et des accessoires. A la vue de ce tableau, le spectateur ne peut se défendre d'un sentiment de mélancolie. En effet, ce silence absolu qui règne autour de St. Bruno, ce sablier qui lui sert à compter des heures trop lentes à s'écouler, cette tête de mort, ces arbrisseaux desséchés et privés de verdure, ne présentent-ils pas la peinture la plus frappante de l'oubli des choses d'ici-bas et la sublimité des pensées du fervent Cénobite.

Nous ne connoissons aucune gravure de ce tableau.

88.

Le Parmesan pinx.t

M.me Soyer sc.

La Vierge et l'Enfant Jesus.

LA VIERGE ET L'ENFANT JÉSUS.

Tableau de la galerie de Florence, peint sur bois.

Hauteur 16 pouces, largeur 11 pouces.

Toutes les parties de ce petit tableau respirent les grâces qui naissoient sans effort sous l'aimable pinceau du Parmesan. On les retrouve surtout dans la figure de la Vierge. Son attitude est noble, son visage exprime la modestie et une angélique simplicité, mais en même temps l'air de tête, les proportions du col et les mains méritent les reproches que l'on a souvent adressés à l'artiste. Le premier a quelque chose de bizarre; les autres ont un peu trop de longueur, sans toutefois être incorrectes. La tête de l'Enfant Jésus n'a pas moins de grâce que celle de la Vierge: elle est franchement peinte dans la manière du Corrège et il est évident que le Parmesan exécuta ce tableau dans sa jeunesse, lorsqu'après avoir étudié dans sa patrie cet admirable modèle, il n'avoit pas encore modifié son style par l'étude des chefs-d'œuvres de l'école Romaine.

Le coloris de ce tableau est parfaitement entendu quant à l'effet général. L'habile peintre en a adouci les teintes locales comme s'il eût craint de blesser l'œil par trop d'éclat et de détruire ainsi les douces sensations qu'il vouloit inspirer aux spectateurs.

Ce qui augmente singulièrement le prix de ce petit

tableau, et le distingue de tant d'autres du même maître, représentant le même sujet, c'est qu'ici le Parmesan a su être gracieux sans affectation, franc et ferme dans la touche sans la moindre dureté, modération qui lui a souvent manqué dans l'exécution de tableaux plus capitaux et plus renommés. Aussi est-il arrivé que les connoisseurs les ont moins estimés que ses dessins.

Il existe une grande conformité d'exécution entre le tableau dont nous donnons le trait et la fameuse composition que le Parmesan acheva en 1527 à l'âge de 24 ans. Ce dernier ouvrage représentant la Vierge, St. Jean et St. Jérôme, avoit été long-temps dans la maison Bufalini à *Citta di Castello.* Il a depuis passé en Angleterre.

89.

Pietre de Cortone pinx.t — *Normand, fils sc.*

La Vierge, Jésus, S.t Joseph, S.t Jean Baptiste, S.t André et S.te Hélène.

P. Berrettini dit Piètre de Cortone.

École Florentine.

1596——————1669.

LA VIERGE, L'ENFANT JÉSUS, SAINT JEAN-BAPTISTE, SAINT ANDRÉ ET SAINTE HÉLÈNE.

Tableau de la galerie de Milan, peint sur toile.

Hauteur 9 pieds, largeur 6 pieds 3 pouces.

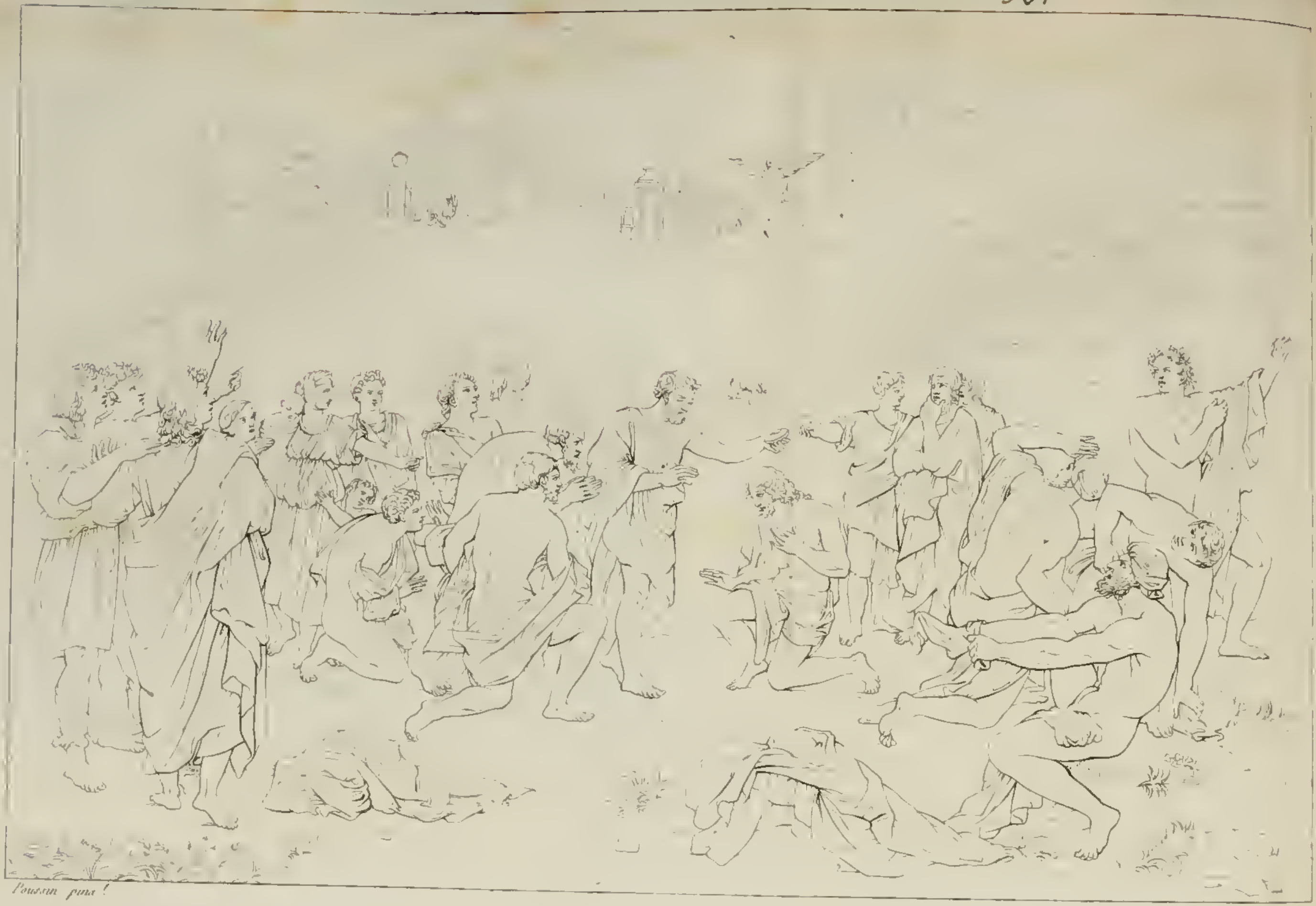
Florence doit à Léonard de Vinci et à Michel-Ange sa plus grande gloire dans la peinture. Ce furent ces deux illustres artistes qui jetèrent les fondemens d'une École si justement célèbre. « Son mérite personnel, dit Lanzi, » et, pour ainsi dire, son patrimoine, fut la science du » dessin. » Mais cette École eut, comme toutes les autres, ses époques de décadence et de retour vers le bon goût. Piètre de Cortone appartient à la dernière ou à la cinquième de ces époques. On peut le considérer comme le fondateur d'une manière nouvelle, et en même temps comme le dernier des célèbres artistes de cette École.

Une habile opposition de groupes et de figures, un caractère ferme dans les femmes et les enfans, des ombres toujours légères, une architecture bien tracée, des effets de lumière piquans, des compositions remplies de personnages, dont quelquefois plusieurs sont sans action; un grand art dans la disposition des figures; en un mot, tout ce qui peut surprendre, et si l'on peut dire éblouir les yeux; tel est en général le style de ce peintre; style dangereux, difficile à imiter, qui conduiroit des disciples maladroits

à la bizarrerie, la négligence et l'affectation, style enfin auquel les juges sévères n'accordent des éloges qu'avec des restrictions nombreuses.

Les propriétés de ce style se font remarquer dans le tableau qui fait le sujet de cet article. Des groupes bien disposés, d'heureux contrastes, des oppositions savamment ménagées, un bon effet de clair-obscur, de la franchise dans les teintes, un pinceau facile; telles sont les qualités distinctives de cette production du Cortone, qui laisse à désirer plus d'exactitude dans les draperies et un plus beau choix de têtes. Les cheveux, et principalement ceux de l'Enfant Jésus, sont un peu lourds, défaut qui tient à la trop grande facilité du peintre, et à la précipitation avec laquelle il exécutoit ses ouvrages.

Ce tableau fut long-temps placé dans l'église des Capucins de la Mandola, dans le royaume Lombard-Vénitien. Il n'a pas été gravé.



Poussin pinx! Reveil sc

Le Baptême

LE BAPTÊME.

Tableau de la Galerie du comte de Stafford, Cleveland-House à Londres, peint sur toile.

Hauteur 3 pieds 8 pouces, largeur 5 pieds 5 pouces.

Le mérite éminent des sept Sacremens que le Poussin peignit pour le commandeur *Cassiano del Pozzo*, a été proclamé par tous les historiens de l'art. Ils nous ont appris que ne pouvant se résoudre à se copier et moins encore à se voir copier par une main étrangère, le Poussin préféra peindre une seconde fois ces mêmes Sacremens sur de nouvelles compositions, qui ne furent ni moins neuves ni moins sublimes que les premières, lorsque M. de Chanteloup, maître d'hôtel de Louis XIII, lui en demandoit seulement une répétition. Pourquoi faut-il que des événemens qu'on ne peut se rappeler sans gémir, aient privé la France de ces immortels chefs-d'œuvres, l'honneur et la gloire de l'Ecole françoise! L'Angleterre qui saisit avec empressement toutes les circonstances dont elle peut tirer quelque avantage, possède présentement ces deux suites célèbres. Celle du commandeur *del Pozzo*, qu'on voyoit à Rome en 1784 dans la maison du marquis Bocca Paduli, fait aujourd'hui partie de la Collection du duc de Rutland. Il la conserve dans son château de Belvoir, avec quantité de productions remarquables des premiers artistes de l'école anglaise. Celle de M. de Chanteloup, après avoir fait

long-temps partie de la précieuse collection réunie par le duc d'Orléans régent, fut cédée au comte de Stafford, par lord Gower, l'un des acquéreurs de cette Galerie dite du *Palais - Royal.* Quoique l'on sache que les tableaux qui la composoient aient été vendus à très-bas prix, on n'apprendra pas sans surprise, que les sept Sacremens payés 120000 fr., par le régent, ne furent portés qu'à 70000 fr., dans l'estimation qui précéda la vente de sa collection.

Le prince de Conti possédoit des copies de ces mêmes Sacremens qui furent achetées à sa vente pour 3000 fr. Nous pensons que ce sont les mêmes qui furent rapportées d'Amérique en France, il y a quelques années, et que le propriétaire prétendoit être les originaux. Les amateurs qui les ont vues à Paris, ont été loin de partager son avis.

Le tableau du Baptême dont nous donnons la gravure, fut terminé vers la fin de l'année 1646. Ici, le Poussin, toujours profond dans l'art d'exposer sa pensée, vrai dans l'expression générale de ses sujets et grand observateur des convenances, a exprimé avec une clarté merveilleuse la marche successive de l'action qu'il avoit à représenter, et le spectateur saisit sans le moindre effort d'imagination, ce qui a précédé comme ce qui a suivi le Baptême de Jésus. Sur la droite de la composition, les Juifs occupés à reprendre leurs vêtemens, indiquent, par cette action, qu'ils viennent d'être baptisés, et que Jésus à qui Saint Jean verse l'eau sur la tête est venu là, comme le rapporte l'évangile, « pendant » que son précurseur prêchoit le baptême de la repen- » tance pour la rémission des péchés, et baptisoit sur » les bords du Jourdain, tous ceux qui se présentoient

» à lui. » La colombe qui descend vers le rédempteur, rappelle cet autre passage de l'évangile, où il est dit :

« Lorsque Jésus eut reçu le baptême, et pendant » qu'il prioit, le ciel s'ouvrit, et le Saint Esprit des- » cendit sur lui sous une forme corporelle, comme une » colombe. Alors une voix du ciel se fit entendre, et » prononça ces paroles : Tu es mon fils bien-aimé, en » qui j'ai mis toute mon affection. »

Les diverses sensations que causent cette apparition subite et la voix qui l'accompagne, jettent une intéressante variété dans les physionomies de tous les assistans; les uns restent immobiles d'étonnement; d'autres se jettent aux pieds de Jésus, et l'adorent; plus loin, trois jeunes hommes qui forment un groupe admirable, fixent leurs regards surpris sur le Saint Esprit; d'autres enfin discourent ou réfléchissent sur cet événement extraordinaire. Il n'est pas une de ces figures qui soit étrangère au sujet, et dont le geste ou l'expression ne serve au développement de la pensée de l'artiste. Les tableaux du Poussin ont un mérite qu'on ne sauroit leur contester; c'est celui d'offrir souvent à l'observateur instruit, des beautés qui, malgré le talent avec lequel elles sont rendues, ne sont pas aperçues ou senties par la majeure partie des amateurs de peinture. Aussi le Poussin a-t-il reçu le surnom glorieux et unique dans les fastes de l'art, de peintre de la raison et des gens d'esprit. Son tableau du Baptême pourroit nous fournir plus d'une preuve de ce que nous avançons; nous citerons seulement celle-ci : le groupe des trois personnages qui adorent Jésus, est heureusement disposé, les attitudes en sont naïves et variées, le dessin en est correct et soutenu; toutes ces beautés n'échappent pas même aux demi-

connoisseurs. Mais ce que tous n'ont pas remarqué, c'est l'intention que le Poussin a eu d'exprimer trois nuances différentes dans le même sentiment qui anime ces trois personnages. A la pose, aux mains jointes et à l'expression de la figure du vieillard, on voit qu'il adore de cœur, et que son esprit est absorbé dans cette seule pensée. L'homme de moyen âge, au contraire, tout en se prosternant, semble réfléchir sur le prodige dont il est témoin, et chercher à s'assurer si c'est bien le messie qui est devant ses yeux. Enfin, le jeune adulte qui offre l'image du respect le plus profond et de l'adoration la plus franche, manifeste de plus ce vif sentiment de curiosité, si naturel à son âge.

Après avoir admiré la savante ordonnance de ce tableau, si l'on en examine chaque groupe ou même chaque figure en particulier, on trouvera partout le peintre habile, l'homme de génie, le philosophe et l'historien exact. Nous n'entreprendrons point de passer en revue toutes les parties de cette vaste composition. Les bornes de cet article ne peuvent nous le permettre; nous vanterons seulement le groupe de Jésus et de Saint Jean, admirable par la noble humilité du Sauveur et l'expression respectueuse de son précurseur. Il nous servira à démentir ceux qui, comme Raphael Mengs, prétendent que le Poussin a manqué généralement les figures principales de ses tableaux. Ici, le coloris du Poussin est plus doux et plus brillant que dans ses autres peintures; de son temps même on parut surpris qu'il eût ainsi dérogé en quelque sorte à l'austérité habituelle de son goût, qui lui avoit concilié tant de partisans. Il fit à cette espèce de reproche une réponse victorieuse : elle se trouve dans une lettre écrite à un de ses amis; « que

» pour lui il ne chante pas toujours sur le même ton, » qu'il sait varier sa manière suivant les différens sujets, » et que la médisance et la répréhension l'ont toujours » engagé à mieux faire. »

Les tableaux de ce maître ont le mérite particulier de nous transporter au temps dont ils représentent quelques faits, et sous ce rapport, ils seront à jamais des modèles excellens pour les artistes qui voudront se conformer aux coutumes des anciens. Cependant, un de ces hommes qui se font gloire de trouver quelque chose à reprendre dans une production reconnue pour être un chef-d'œuvre, a prétendu que le Poussin avoit eu tort de représenter Saint Jean versant l'eau sur la tête du Sauveur, parce que chez les Juifs, le baptême, dont l'usage remontoit à une très-haute antiquité, se conféroit par immersion, ainsi que le pratique encore l'église grecque. L'objection de ce critique peut être fondée, mais dès qu'il refuse la plus légère licence aux peintres, il devoit nous faire connoître l'instant précis que le Poussin auroit dû choisir, en se conformant à l'usage général, pour produire un effet équivalent à celui qui place ce tableau parmi les chefs-d'œuvres de son auteur.

Un reproche qu'on a généralement fait au Poussin, est de s'être approprié la plupart des beautés éparses dans les productions de ses prédécesseurs, et de les avoir reproduites dans ses tableaux, avec si peu de différence, qu'au premier aspect, on peut citer de quel tableau, et surtout de quel bas-relief, telle ou telle figure est tirée. Il y a certainement de l'exagération dans cette inculpation, mais elle n'est pas toujours dénuée de vérité; néanmoins, les figures qu'on pourroit lui contester sont si judicieu-

sement employées, elles semblent tellement appartenir au sujet représenté, elles ont un tel accord avec celles qui les avoisinent, qu'elles sont devenues sa propriété, par cela seul qu'on ne pense pas qu'il eût pu leur en substituer d'autres, sans que sa composition y perdît. Le tableau du Baptême nous offre un exemple de ces réminiscences: l'homme qui se chausse est une imitation, à peu près exacte, du soldat qui, dans le fameux carton de la guerre de Pise par Michel-Ange, se mord les lèvres d'impatience, de ce que ses vêtemens ne peuvent glisser sur ses membres mouillés, au moment où le cri *aux armes* l'appelle au combat (1).

Il existe plusieurs suites d'estampes d'après les Sacremens peints pour M. Fr. de Chanteloup : la plus renommée est celle de *J. Pesne,* non pas qu'elle soit la mieux burinée, mais parce qu'aucune n'approche autant du caractère du maître. Les épreuves avant la retouche de *B. Audran* sont les plus recherchées.

---

(1) Voyez dans notre Ire liv. la gravure de ce carton.

91.

N. Poussin pinx.t

Mme Soyer sc.

Éducation de Jupiter.

Nicolas Poussin, École Française.

1594 ~~~~~~ 1665.

L'ÉDUCATION DE JUPITER.

Tableau de la Galerie Royale de Berlin, peint sur toile.

Hauteur 3 pieds 2 pouces, largeur 4 pieds 2 pouces.

La fable de Saturne qui dévoroit ses enfans mâles, est assez connue pour que nous soyons dispensés d'en rappeler les détails. Lorsque Rhéa eut mis au monde Jupiter, le dernier de ses fils, pour le soustraire à la voracité de Saturne, elle offrit à sa place une pierre enveloppée qu'il avala. L'éducation du jeune Dieu fut aussitôt confiée aux nymphes, mais les anciens ne sont pas d'accord sur le lieu où cet enfant fut élevé, ni sur le nom des nymphes qui en prirent soin. Ici le Poussin s'est conformé à deux récits à la fois. Celui de Diodore dit que les nourrices de Jupiter furent Amalthée et Mélissa, filles de Mélissus, roi de Crète; qu'il fut nourri avec le lait de la chèvre Amalthée, dont par suite il changea une des cornes en corne d'abondance. Antonius Liberalis rapporte qu'on montroit dans la Crète une grotte où un essaim d'abeilles nourrissoit de miel le jeune Jupiter.

Ici Amalthée et Mélissa sont occupées à rendre à leur jeune élève les soins les plus tendres et les plus affectueux. Le berger vient de traire la chèvre nourricière; l'une des sœurs abreuve le petit Dieu appuyé sur ses genoux, tandis que l'autre recueille le miel qui découle d'une ruche autour de laquelle voltigent les abeilles qui, pour un si noble usage, souffrent qu'on les dépouille du fruit de leur travail.

Les attitudes de ces quatre personnages sont d'une simplicité et d'une vérité remarquables. Celle du berger, à qui

il ne manque que des pieds de bouc et des cornes pour être un faune, est peut-être un peu trop académique; mais quelle aimable pose que celle de la nymphe qui fait boire le jeune Dieu; et comme la satisfaction qu'elle éprouve, en lui voyant savourer la liqueur bienfaisante, est bien exprimée! Sa sœur est plus svelte, et sa tunique laisse mieux voir que dans l'autre figure, l'élégance et la beauté des formes; ses bras sont charmans, mais son profil surtout est admirable; il offre une de ces heureuses réminiscences des études constantes que le Poussin fit de l'antique, et qu'on retrouve dans plusieurs de ses tableaux. Une coiffure champêtre et sans prétention et de beaux cheveux blonds ajoutent encore aux agrémens de cette figure.

Il n'y a rien d'équivoque ni de superflu dans cette composition, l'on retrouve, jusque dans les moindres accessoires, le goût et le discernement du Poussin. La draperie à fleurs d'or, jetée entre le berger et la nymphe, et sur laquelle celle-ci s'appuie, indique tout à la fois la haute naissance du jeune nourrisson et celle des deux sœurs; le chêne est l'arbre consacré à Jupiter; le thym, le serpolet, dont le miel de l'île de Crète passoit pour avoir principalement l'odeur, sont multipliés sur le devant du tableau; enfin, par le bras de mer et les montagnes figurées dans le lointain, le Poussin a voulu indiquer l'île où fut élevé le jeune Jupiter.

Nous ne vanterons pas le coloris de ce tableau qui, comme tous ceux du Poussin, est un peu terne. Ce ton de brique qu'il a trop généralement donné aux carnations de ses figures, ne convient ici qu'à ce berger brûlé par les feux du soleil.

Ce tableau a été gravé, sous les yeux de l'auteur, par *G. Chateau*, mort en 1683.

N. Poussin pinx.t

M.me Soyer sc.

92.

LA SAINTE FAMILLE.

Tableau de la Galerie de Lucien Bonaparte, peint sur toile. Figures de petite proportion.

Il paroît nécessaire de ne donner à ce tableau que le titre de la *Sainte Famille*, et non celui de la *Sainte Famille en Egypte*, comme on l'a fait dans la Collection de Lucien Bonaparte. Autrement, comment expliquer la présence de ce second enfant, qui n'étant pas un ange, ne peut être que Saint Jean-Baptiste, un peu plus âgé que le Christ.

On doit observer encore que Poussin eut plus qu'aucun autre peintre l'attention de caractériser les lieux où il plaçoit ses personnages. Rien ici n'annonce le sol égyptien; ni pyramides, ni Sphinx, ni autre monument particulier à cette contrée ne s'offre à la vue, comme dans quelques autres compositions où réellement ce grand artiste a voulu représenter la Sainte Famille dans le temps où il est dit qu'elle chercha chez les Egyptiens un asile contre la colère soupçonneuse du roi de Judée. Poussin en se conformant, comme il devoit le faire, aux traditions reçues, avoit trop de jugement pour introduire ici le petit Saint Jean, qui n'alla jamais en Egypte, s'il eût voulu placer dans ce pays la scène de son tableau.

L'écrivain qui, peut-être a exprimé sur la Peinture les idées les plus profondes et les plus utiles, l'artiste qui, quoique d'une classe inférieure, n'en a pas moins exposé avec un goût exquis les principes du grand style, Reynolds dans son cinquième discours, décrit la manière du Poussin

avec une rare sagacité. « J'ai souvent pensé, dit-il, que Poussin a poussé la vénération pour les anciens jusqu'à désirer de donner à ses ouvrages l'air de tableaux antiques. » Rien ne justifie mieux cette observation que celui-ci : si les figures de la Vierge et de son fils, n'indiquoient pas du premier coup d'œil le sujet au spectateur, il pourroit sans le moindre effort d'imagination, supposer que cette gravure lui reproduit quelqu'une de ces scènes domestiques, souvent retracées par les artistes anciens. Le groupe principal est rempli de grâce, mais de cette grâce accompagnée d'une certaine austérité, qui est un des signes distinctifs des productions du Poussin, et qui annonce autant la tournure de l'esprit que le genre des études de ce peintre célèbre.

La figure de Saint Joseph, si heureusement placée dans le fond du tableau, pourroit toutefois faire demander à de rigoureux critiques si le peintre n'a pas pris une licence en donnant un livre à ce Saint. Il est en effet douteux que, simple artisan d'une petite ville, et né chez un peuple peu instruit, Saint Joseph ait su lire; mais Poussin savoit ce qu'ont ignoré tant d'artistes et même d'écrivains sur les arts, que la représentation *poëtique* des sujets a toujours plus de mérite qu'une imitation exacte. C'est faute d'avoir fait cette réflexion essentielle que l'on a porté un grand nombre de jugemens erronés.

Ce tableau, de petite proportion, a été gravé à l'eau forte dans le recueil intitulé *Galerie de Lucien Bonapate*.

Raphaël pinx.t

Normand fils sc

Le Mariage de la Vierge.

LE MARIAGE DE LA VIERGE.

Tableau de la Galerie de Milan.

Hauteur 5 pieds 2 pouces, largeur 3 pieds 6 pouces.

S'il est avantageux pour l'histoire des Arts de pouvoir établir certaines époques relatives à leur origine, leurs progrès et leur décadence, ce tableau paroîtra d'autant plus précieux, qu'il doit être considéré comme le premier témoignage des merveilleux progrès de Raphaël. Il appartient à l'époque où ce maître de la peinture commençoit à se délivrer de l'imitation servile de Pérugin, dont il avoit reçu les leçons, et à s'avancer dans la carrière glorieuse dont il atteignit presque le terme.

Vasari a spécialement parlé de cette peinture du *Mariage de la Vierge*. Il a remarqué combien Raphaël s'y étoit déjà montré supérieur au Pérugin.

Lanzy, dans son histoire des peintres en Italie, Vol^e. 1^er. Ec. Rom. 2^e. époque, décrit ainsi ce tableau: « La » composition ressemble beaucoup à celle d'une peinture » exécutée par l'artiste à Pérouse, cependant il s'y trouve » des parties que l'on considère comme les prémices d'un » nouveau style. Les figures des deux époux offrent des » beautés que Raphaël, déjà dans la force de la jeunesse, » n'a depuis que bien peu surpassés. La figure de la Vierge » surtout a quelque chose de céleste (1). Son cortège est

---

(1) Il semble qu'ici Lanzy exagère un peu. Cette figure pourroit bien ne pas surpasser celles des autres femmes qui accompagnent Marie.

» agréable, brillant. Il y a dans les costumes un mélange
» du goût ancien et du goût moderne qui alors ne paroissoit
» pas une faute. La figure principale l'emporte sur toutes
» les autres, non par les ornemens de l'art, mais par sa
» propre beauté. Le groupe d'hommes qui accompagnent
» St. Joseph est également bien imaginé et bien choisi.
» Près de lui est un jeune homme qui brise son bâton qui
» n'avoit point porté de fleurs (1). Cette figure prouve les
» progrès que Raphaël avoit déjà faits dans la science de
» l'anatomie alors presque nouvelle. »

Parmi les têtes d'homme, celles du Prêtre, de St. Joseph et des deux autres personnages sont les plus remarquables tant pour le dessin que pour l'expression. Les draperies de la Vierge et de Saint-Joseph offrent cette élégance qui caractérise Raphaël.

Si la signature de ce tableau est authentique, l'artiste l'auroit peint à l'âge de 21 ans. Au reste, la manière du maître prouve que l'ouvrage doit avoir été exécuté à peu-près vers 1504 que porte cette inscription.

Raphaël peignit ce tableau pour la chapelle Albrizzini dans la Ville de Castello.

Bottari dans ses notes sur Vasari, parle d'une estampe gravée d'après ce tableau. Le Cavalier Longhi professeur de gravure à Milan, se proposoit il y a quelque temps d'en publier une autre d'après un beau dessin de la même grandeur que l'estampe de la Transfiguration de Raphaël par *Morghen*. Nous ignorons si ce projet a reçu son exécution.

---

(1) Allusion à une tradition légendaire. Elle portoit que le bâton de Joseph fut le seul parmi ceux des prétendans à la main de Marie qui fleurit subitement.

Rubens pinx.t *Normand fils sc.*

La Manne.

Pierre Paul Rubens, École Flamande.

1577 ~~~~~~~~~~ 1640.

LA MANNE.

Tableau de la Collection du comte de Burch, à Londres, peint sur toile.

Environ 8 pieds de large, sur 9 de haut.

Autant le tableau précédent prête à la critique, autant celui-ci mérite d'éloge; dès le moment que l'on admet pour l'artiste, la nécessité de circonscrire sa composition dans un certain espace, et de donner à ses figures des grandeurs uniformes.

Il n'est personne qui ne connoisse le sujet de la Manne, dont les juifs, après avoir quitté l'Egypte, se nourrirent dans le désert. Le Tintoret éparpilla ce sujet sur une vaste toile; Poussin en rassembla les incidens principaux dans une composition qui sera toujours admirée des artistes, pour l'heureux choix des épisodes et la profondeur des pensées. Rubens n'a présenté ici en quelque sorte qu'un *extrait* de l'événement; mais il y a rassemblé tout ce qui pouvoit plaire au spectateur sensible, et versé dans la connoissance des moyens que l'art emploie pour parvenir à son but.

Nous nous arrêterons peu à la figure de Moïse. Le peintre fut gêné par l'espace, et ce chef d'Israël, vu de profil, rappelle trop plusieurs figures du même artiste. Mais tout le reste de la composition est rempli d'intérêt : à droite, une jeune mère a déjà rempli sa corbeille de la nourriture bienfaisante, et emmène son enfant qui doit bientôt la partager. Cette figure vue par derrière, a autant d'élégance dans son attitude, que l'on en désireroit dans les formes. Rubens, en la peignant, fut inspiré par le

ressouvenir d'un bas-relief antique, dont il imita l'intention, mais non la pureté du dessin. Il le fut aussi par celui des figures mâles et fières de Michel-Ange ou de Baccio Bandinelli, lorsqu'il peignit l'israélite qui ramasse la Manne à terre. Les autres personnages sont plus spécialement dans sa manière; et la femme qui se penche pour recevoir sur sa tête une corbeille pleine, joint la grâce à la vérité. Enfin, Rubens ne s'est pas montré moins grand coloriste dans ce tableau que dans le précédent et les deux qui suivent. Ces peintures sont censées être des tapisseries. C'est ce qu'indiquent positivement les Anges qui les déroulent et les attachent aux colonnes d'un temple. Il est probable qu'elles furent destinées dans l'origine à servir de modèles pour être exécutées à l'aiguille.

Le Musée du Louvre possède, depuis peu d'années, deux tableaux du même maître qui furent peints comme ceux-ci, et peut-être dans le même temps, pour être exécutés en tapisserie. Ils ont été acquis en Espagne par le général Sébastiani. L'un représente le prophète Elie qui, pour se soustraire à la vengeance de Josabel, s'enfuit dans le désert, où il est secouru par un Ange; l'autre le triomphe de la Religion. Lorsque le Gouvernement françois fit l'acquisition de ces deux tableaux, il eut aussi le désir d'y joindre les quatre dont nous donnons la gravure, et qui étoient alors à Paris. Nous ignorons les motifs qui firent abandonner ce projet et privèrent ainsi la France de ces quatre chefs-d'œuvres.

Le tableau de la Manne n'a point encore été gravé.

LES TROIS GRACES.

Tableau de la Galerie de Florence, peint sur bois.

Hauteur 1 pied 7 pouces, largeur 1 pied 6 lignes.

Les Grâces que les Grecs nommoient *Charités*, filles de Jupiter et d'Eurynome, étoient regardées dans l'origine comme ayant le noble apanage de présider aux bienfaits et à la reconnoissance. Les poëtes lyriques et érotiques en ont fait les compagnes assidues de Vénus. On pense qu'Etéocle, roi d'Orchomène, fut le premier qui leur consacra un culte; ces aimables divinités eurent ensuite des temples dans les principaux lieux de la Grèce. On les regarde comme les dispensatrices des manières agréables, de l'humeur vive et enjouée, de la décence, de la libéralité, de la sagesse et de l'éloquence; on unissoit leur culte à celui des muses comme à celui de Vénus, parce que les talens et la beauté même ne peuvent plaire sans les Grâces.

Le nombre des Grâces a varié; mais il a été enfin fixé à trois par les poëtes et les artistes. Elles se nomment Aglaé, Thalie et Euphrosine.

On a trouvé dans leur idéal et dans leurs attributs d'ingénieuses allégories; leur joie décente annonce les plaisirs qu'on éprouve à rendre de bons offices et à être reconnoissant des bienfaits; elles sont jeunes, parce que le souvenir des bienfaits ne doit jamais vieillir; vives et légères, parce que c'est obliger doublement qu'obliger

promptement; vierges, parce qu'une sage retenue doit diriger la véritable bienfaisance. C'est pourquoi Socrate disoit à un homme qui obligeoit sans discernement : « Les Grâces sont des vierges, et tu en fais des courtisanes. » La manière dont elles se tiennent par les mains indique les nœuds formés par la reconnoissance; et elles dansent en rond, parce que les bienfaits doivent circuler sans cesse et revenir à la source d'où ils viennent. Enfin les Grâces sont au nombre des divinités, parce que nous devons tout aux dieux.

Peu de personnages mythologiques ont été plus souvent représentés en peinture ou en sculpture, que les trois Grâces groupées ensemble, et l'on s'étonne que Rubens, peintre d'un génie fertile, ait tenté de traiter un sujet si rebattu et si peu analogue à son talent. Ses Déesses sont posées avec goût et avec esprit. Elles ne manquent ni d'enjouement ni de naïveté. Il y a de la gaieté et de la vie dans sa composition, que les ris et les amours animent par leur présence ; mais on y chercheroit vainement cette grâce enchanteresse, cette beauté idéale, ce dessin svelte, pur et coulant, indispensable dans un tel sujet, et que ne possédèrent jamais les maîtres de l'Ecole flamande.

Ce tableau, qui n'est peint qu'en clair-obscur, a été fort bien gravé par *Massard*, pour le recueil de Masquelier.

95.

Rubens pinx.t   M.me Soyer sc.t

Les trois Graces.

P. P. Rubens pinx.t Mme Soyer sc.

Pierre Paul Rubens, École Flamande.

1577~~~~~~1640.

MELCHISEDECH OFFRE A ABRAHAM DU PAIN ET DU VIN.

Tableau de la Collection du Comte de Burch, à Londres, peint sur toile.

Environ 11 pieds de large, sur 9 de haut.

L'histoire juive raconte que, du temps d'Abraham, quatre rois s'étant unis ensemble, et ayant ravagé tout le pays d'auprès de Sodôme, le roi de Sodôme et ceux des quatre villes voisines se réunirent pour leur résister, mais qu'ayant aussi été vaincus, ils prirent la fuite et leur abandonnèrent Sodôme et Gomorrhe.

Tandis que les vainqueurs s'en retournoient avec un riche butin et quantité de captifs, parmi lesquels on comptoit Loth, neveu d'Abraham, un homme échappé du combat vint trouver Abraham qui demeuroit dans les plaines de Mambré Amorrheen, et l'instruisit de ce qui venoit d'arriver. Abraham rassemble aussitôt ses serviteurs, choisit parmi eux trois cents dix-huit des plus braves, se met à la poursuite des quatre rois victorieux. Il les surprend pendant la nuit, se jette sur eux, les bat, leur reprend tout ce qu'ils avoient enlevé, et rend ainsi la liberté à Loth, aux femmes et au peuple qu'ils emmenoient captifs. Dès que le roi de Sodôme eut appris la nouvelle de cette action glorieuse, il vint au-devant d'Abraham, pour lui témoigner sa joie; alors parut le grand-prêtre Melchisedech, roi de Salem, qui offrit à Abraham du pain et du vin, lui donna sa bénédiction et rendit grâces à Dieu.

Le moment choisi par Rubens est celui où le grand-prêtre Melchisedech, ayant béni du pain et du vin, le présente à Abraham. Contre toute vraisemblance, le grand-prêtre est en manteau d'hermine, Abraham a le costume d'un guerrier du dix-septième siècle, et ses serviteurs portent des casques demi grecs, demi romains; enfin tout, jusqu'aux vases précieux qui contiennent l'offrande, transporte le spectateur dans d'autres temps que celui dont Rubens a voulu nous retracer un des événemens mémorables. Cette faute est d'autant plus grave dans ce tableau, où une noble simplicité étoit de rigueur, qu'elle détruit l'illusion, et empêche même de saisir aisément le sujet représenté. Mais ces erreurs, quelque graves qu'elles soient, sont bien rachetées par la richesse, le mouvement et le pittoresque de la composition. Il est impossible de pousser plus loin le prestige du pinceau, de rendre avec plus de vérité les étoffes et les accessoires; enfin, de produire en même temps un effet général plus brillant et plus harmonieux. C'est dans ces grandes machines que le talent de Rubens brille dans tout son éclat. C'est là, et non dans ses compositions de peu de figures, qu'il faut le juger. Quelle fougue! quelle impétuosité de génie et d'exécution!

Rubens a peint deux fois ce sujet avec des différences considérables. Celui-ci a été gravé par *Isaac Neefs*, l'autre par *Hans ou Jean Withdouecks*, en 1638.

97.

Rubens pinx.t M.me Soyer sc.

Les quatre Evangélistes.

Pierre Paul Rubens, École Flamande.

1577 ~~~~~~ 1640.

LES QUATRE ÉVANGÉLISTES.

Tableau de la Collection du comte de Burch, ambassadeur de Danemarck à Londres, peint sur toile.

Environ 9 pieds de haut, sur 10 de large.

Si un grand maître des écoles de Florence ou de Rome avoit eu ce sujet à représenter, il l'auroit sans doute conçu tout autrement que Rubens; certain que là, où aucune action ne peut exister, il faut se borner au beau développement des formes, et à l'étude exacte des parties essentielles. Plusieurs tableaux italiens prouvent que telle fut la méthode constante des artistes, à la plus belle époque de l'art moderne. Le prince de l'école flamande a dédaigné la route tracée par ses prédécesseurs, et a suivi l'impulsion qui le portoit toujours à voir avant tout le mouvement et l'effet pittoresque. Les quatre Evangélistes sont en marche, on ne sait trop pour quel motif; mais enfin le tableau est animé : c'étoit l'essentiel pour Rubens. Les signes caractéristiques de chacun ne sont pas équivoques. Saint Luc est reconnoissable au bœuf dont on aperçoit la tête auprès de lui; Saint Marc vu de dos est accompagné d'un lion; Saint Mathieu tient un livre ouvert, mais au-dessus de sa tête, un ange, répété plusieurs fois par Rubens, et toujours de formes un peu lourdes, semble lui dicter ce qu'il doit écrire, et lui montre le ciel. Enfin, Saint Jean tient d'une main le calice, et de l'autre presse sa poitrine, pour témoigner sa foi vive et pure. L'aigle qui désigne cet Evangéliste descend vers lui.

Rubens, qui ne fut pas toujours sévère observateur des usages consacrés, a conservé à chacun de ses quatre Evangélistes le symbole que les peintres leur ont le plus généralement donné. Ces divers signes caractéristiques ne sont pas tirés de la vision d'Ezéchiel.

Le bœuf a été donné à Saint Luc, parce que cet Evangéliste commence sa narration précisément avec la naissance de Jésus-Christ, qui reçut le jour dans une étable ; le lion, symbole de Saint Marc, annonce le début de son évangile : la prédication de Saint Jean dans le désert. On donne à Saint Mathieu un ange ou un jeune homme parce qu'il est le seul qui commence par la génération temporelle du fils de Dieu; enfin, le calice que tient Saint Jean, rappelle un miracle opéré en sa faveur, et que Saint Isidore rapporte ainsi : Saint Jean après avoir consacré le précieux sang dans une coupe empoisonnée à dessein, le but sans en recevoir aucun mal, ainsi que tous ceux qui, comme lui, avalèrent le poison. C'est pour désigner ce poison, que l'on fait sortir une couleuvre du calice. Saint Jean est le seul des Evangélistes représenté sans barbe, parce qu'il fut le plus jeune des apôtres, et qu'il n'a point été marié.

Sous le rapport du coloris et de l'harmonie générale, ce tableau n'est pas inférieur aux trois autres que nous considérons comme exécutés dans le même temps, et avec la même destination. Mais si les draperies ont ici la même vérité, elles ne sont pas assez légères, et leur jet est négligé et dénué d'élégance.

Ce tableau a été très-bien gravé par *Bolswert*, et médiocrement par *G. Hubert*. Il l'a été aussi en petit, avec quelques changemens par *A. Delvaux*, pour la *vie de Jésus-Christ* du père Deligny.

P. P. Rubens pinx.t

Mme. Soyer sc.

98e.

Pierre Paul Rubens, École Flamande.

1577 ~~~~~~ 1640.

LES PÈRES DE L'ÉGLISE GRECQUE ET DE L'ÉGLISE LATINE.

Tableau de la Collection du comte de Burch, à Londres, peint sur toile.

Environ 12 pieds de large, sur 10 de haut.

Voici une de ces compositions mystiques, dont on ne pourroit pas dire précisément qu'elles représentent un sujet déterminé, et dont le principal mérite, doit consister dans l'exécution. Il est très-probable que ce tableau fut expressément demandé à Rubens, car, son génie ardent lui auroit sans doute fait choisir quelque trait historique, plus propre à le faire briller dans l'expression des passions; toutefois, ce point convenu, il est juste de remarquer que ce grand artiste a parfaitement observé les convenances. Il ne s'agit ici que d'une réunion de Pères de l'Eglise, discutant paisiblement et avec la conviction d'une foi vive, les plus profonds mystères de la religion. Le calice de crystal que tient Sainte Claire, et au travers duquel brille la sainte hostie, porte même à croire qu'il s'agit spécialement du mystère de la transsubstantiation.

Par les trois Docteurs placés à droite, Rubens a voulu désigner des Pères de l'Eglise Grecque. Nous en jugeons d'après la grande richesse des costumes, ornés d'or et de pierreries. On sait qu'aujourd'hui même encore, le malheur d'être soumis à des conquérans avides, ne peut détourner les chefs de l'Eglise Grecque, d'étaler ce faste oriental. La triple couronne que porte un de ces vieillards, ne détruit point ce sentiment. Les Patriarches Grecs et

Arméniens, toujours empressés de ne céder en rien aux souverains pontifes latins, la portent assez fréquemment dans les grandes fêtes; et la croix a huit branches que tient ce personnage, est évidemment une croix grecque. Quant aux figures placées à gauche, dès la première vue, il est impossible d'y méconnoître un Cardinal, un Docteur et un Religieux de l'Eglise latine.

L'intervention du Saint-Esprit dans ce tableau, est doublement heureuse, et comme très-convenable au sujet, et parce que les rayons lumineux qu'il verse sur les personnages, produisent un très-bel effet pittoresque.

Ce tableau, comme les trois précédens, devoit être exécuté en tapisserie. Rubens a donc pu et même dû y déployer ce faire large, ce coloris brillant qui caractérisent son talent. On pourroit censurer la disposition de ce personnage, qui, vu par le dos, n'est à proprement parler, qu'une espèce de riche mannequin; mais le genre d'apparât excuse ces sortes de licences, que ne comporteroit pas un style plus austère. Au reste, les autres figures et surtout celle qui tient un livre et montre le ciel, sont d'un goût noble, grand, en un mot digne de Rubens.

On peut assurer que Sneyders, élève de Rubens, a exécuté ici, comme il le faisoit presque toujours, les guirlandes de fleurs et de fruits qui enrichissent cette composition. Il étoit très-habile en ce genre, et Rubens dont il existe si peu de tableaux, tout entiers de sa main, ne manquoit pas dans des occasions telle que celle-ci, d'employer le pinceau brillant et spirituel de ce savant coloriste.

Ce tableau a été parfaitement gravé par *Nicolas Lauwers* et *Remoldus Eynhouedts*.

Sébastien del Piombo pinx.t Reveil sc.

Le Christ au tombeau.

Bastiano Luciano, dit Fra del Piombo.

Ecole Vénitienne.

1458 ~~~ 1547.

DESCENTE DE CROIX.

Tableau de la Galerie de Cleveland-house à Londres, appartenant au marquis de Stafford, peint sur bois.

Hauteur 2 pieds 4 pouces, largeur 1 pied 10 pouces.

Bastiano Luciano, connu en France sous le nom de Sébastien de Venise, parce qu'il est né dans cette ville, fut surnommé Fra del Piombo, de la charge de scelleur dans la Chancellerie que lui donna le Pape Clément VII. La musique fut sa première occupation. Encore jeune et désirant s'adonner à la peinture, il entra dans l'école de Gio Bellini qu'il abandonna bientôt pour suivre les préceptes de Giorgion qui possédoit une manière plus simple et surtout un coloris plus vigoureux et plus séduisant.

Michel-Ange, jaloux de Raphaël et charmé de la beauté du coloris de Sébastien del Piombo, crut voir dans ce jeune artiste un rival digne d'être opposé au prince des peintres. Dès lors, il l'aida de ses conseils, lui donna en petit l'idée de ses tableaux, et souvent même lui dessina en grand ses figures sur la toile. Tel fut le tableau de la Résurrection du Lazare que Sébastien peignit en concurrence de la célèbre Transfiguration, et dont nous ferons connoître le sort, dans notre prochaine livraison.

Les avantages que Sébastien retira de son union avec ce grand peintre ne furent pas aussi importans qu'on

pourroit le croire. On seroit peut-être en droit de lui attribuer cette manière froide, léchée et irrésolue qui, dans la suite dégoûtèrent Michel-Ange. Car Sébastien devant s'astreindre à suivre le trait qui lui étoit donné, dut perdre nécessairement cette liberté de pinceau qui est indispensable aux Coloristes.

Sébastien naturellement lent, paresseux et irrésolu abandonna presque entièrement la peinture pour la musique et la poésie, dès qu'il fut en possession de l'office du sceau, dont les revenus, suffisoient amplement à ses besoins. Il ne fit plus que des portraits, et réussit dans ce genre qui n'exige pas d'invention.

La Descente de Croix dont nous donnons ici le trait n'est pas moins admirable par la force et la beauté du coloris, que par la pureté du dessin et la vérité de l'expression, et tout porte à croire qu'elle est du nombre des ouvrages que Sébastien exécuta sous la direction de Michel-Ange. Malgré son mérite, il ne fut porté qu'à 1500 francs dans l'estimation de la Galerie du Palais-Royal dont il faisoit partie. Ce qui est d'autant plus singulier que de tout temps les productions de ce maître ont été extrêmement rares et que celle-ci est assurément une des plus capitales du maître. *Delaunay* jeune l'a gravée pour le recueil intitulé *Galerie du Palais-Royal.* Ce tableau a appartenu à M. de Bretonvilliers.

100.

Titien pinx.t

M.me Soyer sc.

La Vie Humaine.

Titien Vicelli, École Vénitienne.

1477 ~~~ 1576.

LA VIE HUMAINE.

Tableau de la Galerie du Comte de Stafford, à Londres, peint sur toile.

Hauteur 2 pieds 9 pouces, largeur 4 pieds 7 pouces.

Dans un paysage délicieux, le Titien a représenté les trois âges de la vie : le premier, par un joli groupe d'enfans endormis ; la jeunesse, par un villageois dans la force de l'âge, à qui une jeune et belle paysanne présente plusieurs flûtes ; et la vieillesse, par un homme décrépit considérant une tête de mort. Le Titien a placé cette dernière figure sur un plan éloigné afin d'appeler toute l'attention du spectateur sur le groupe des deux amans. La jeune femme, dont tous les traits respirent la candeur et l'amour, est appuyée, sur les genoux de son compagnon de voyage, celui-ci lui pose la main sur l'épaule, et la contemple avec le sentiment d'une satisfaction pure.

Ce célèbre tableau, si l'on en croit Sandraert, auroit été peint par le Titien, pour Othon Truchsès, cardinal d'Augsbourg, pendant le voyage qu'il fit à Bologne, pour exécuter le portrait de Charles-Quint, c'est-à-dire vers 1530. Mais, si l'on fait attention à la manière dont il est peint, on pensera que Vasari étoit mieux informé, lorsqu'il dit que « peu après son retour de Ferrare » à Venise, vers 1516, le Titien fit pour le beau-père » de *Jean dà Castel Bolognèse* un tableau peint à l'huile » et sur toile, où l'on voit, au milieu d'un très-beau » paysage, un berger nu, à qui une paysanne offre quel- » ques flûtes, et l'invite à en jouer. Ce tableau, conti-

» nue-t-il, est aujourd'hui dans la maison dudit *Jean* (1). » Du temps de Sandraert ce tableau étoit dans la maison des Hopffer, qui le vendirent mille ducats d'or à la reine Christine de Suéde. On sait qu'après la mort de cette princesse, la plupart des tableaux qui lui appartenoient devinrent la propriété de D. Livio Odescalchi, neveu d'Innocent XI. Dans la suite, le Duc d'Orléans régent fit l'acquisition de cette précieuse collection, composée alors de 250 tableaux, parmi lesquels on en comptoit onze du Corrége. Il la paya 90,000 écus romains, environ 472,500 fr. et la fit transporter dans son palais à Paris. C'est de cette époque que date la formation de la *Galerie du Palais-Royal*, qui, dans la suite, rivalisoit avec la Collection de la Couronne.

Dans l'inventaire estimatif des tableaux de cette Galerie, qui furent vendus à M. E. Walekiers, celui de la Vie Humaine fut porté à la somme de 6,000 fr. On en trouve la gravure dans le recueil d'estampes de *Valentin Lefebure*, publié à Venise en 1680, sous le titre *Opera selectiora, quæ Titianus Vecellius Cadabriensis et Paulus Calliari Veronensis invenerunt et pinxerunt.*

Il a aussi été gravé par *R. Delaunay* pour le recueil intitulé *Galerie du Palais-Royal.*

---

(1) Jean dà Castel Bolognèse étoit un célèbre graveur en creux.

Vander Werf pinx.t   Mme. Soyer sc.

Adoration des Bergers.

A. Vanderwerf, École Allemande.

1659 .... 1722.

ADORATION DES BERGERS.

Tableau de la Galerie de Florence.

Hauteur 1 pied 6 pouces, largeur 9 pouces.

Vanderwerf fut du petit nombre des artistes qui, de leur vivant, jouirent d'une réputation proportionnée à leur mérite : on peut même dire que sa renommée surpasse son talent. L'Electeur Palatin l'avoit pris en affection, il le fixa près de lui, le combla d'honneurs et de richesses, le créa chevalier et transmit ce titre à ses descendans. Il lui permit même d'ajouter à son écusson un quartier des armes Electorales et le gratifia de son portrait enrichi de diamans, qu'il accompagna d'un service complet en vaisselle d'argent. Enfin il lui assura une pension de 4000 florins qui fut par suite portée à 6000, et lui commanda quantité de tableaux et de portraits qu'il lui paya toujours magnifiquement. Vanderwerf ayant presque toujours travaillé pour l'Electeur, et les tableaux qu'il fit pour ce prince, ayant passé de la Galerie de Dusseldorf dans celle de Munich, où ils sont aujourd'hui réunis, ses productions ont toujours été très-rares et très-recherchées. Aussi est-il le seul artiste qui ait vu ses tableaux se vendre en public à des prix excessifs. A la vente de Patas, il vit acheter six de ses tableaux 16,000 florins. Un petit tableau, représentant Loth et ses deux filles, fut porté de son vivant à la somme de 4200 florins. Ce tableau fait partie de la précieuse collection de M. Hope à Londres. En 1718, il reçut 5000 florins du duc d'Orléans, pour un jugement de Pâris. Il avoit déjà vendu un autre jugement de Pâris 5500 flor. au comte Czermain de Chudeniez. Aujourd'hui

ses tableaux sont encore fort recherchés lorsqu'ils sont d'une belle conservation.

Néanmoins, on se tromperoit étrangement, si l'on jugeoit du mérite des ouvrages de Vanderwerf par le prix que les amateurs y mettent. Son dessin quoique d'assez bon goût, est souvent sans finesse et quelquefois roide, cependant toujours supérieur à celui des autres peintres de son Ecole. Sa couleur est froide et a le poli de l'ivoire dans les carnations. Ses figures nues paroissent d'une substance beaucoup plus dure que la chair, quoique ses contours soient loin d'être tranchans, et qu'on ne puisse pas dire que ses clairs ne s'unissent point aux ombres. Il a excellé dans les draperies et peut-être même trouvera-t-on dans ses tableaux d'aussi parfaits exemples en ce genre, que chez tout autre peintre : mais l'extrême fini de ses ouvrages, qui séduit le vulgaire des amateurs, loin d'être une qualité, est leur plus grand défaut. Il est cause de cette froideur, qu'on leur reproche, et de l'absence de cette facilité qui est une des premières beautés de la peinture.

Son adoration des Bergers, conservée dans la Galerie de Florence, est mise au nombre de ses bonnes productions, l'effet de nuit y est rendu avec beaucoup d'intelligence, mais la couleur locale quoique vraie, est trop égale, et la différence qui devroit exister entre les carnations des divers personnages, vû leur âge et leur sexe, n'est pas suffisamment sentie ; enfin, les draperies, d'ailleurs bien jetées, et d'un bon style, sont d'étoffes trop précieuses pour le genre historique, et offrent un contraste singulier avec l'humble réduit où vient de naître le Sauveur.

Ce tableau a été gravé par *Patas.*

Mme Soyer sc.

102.

Sculpture Antique.

ÉLECTRE, CLYTEMNESTRE ET CHRYSOTEMIS.

Bas-relief en marbre de la Galerie de Florence.

Largeur 4 pieds 3 pouces 2 lignes, hauteur 2 pieds 6 pouces 4 lignes.

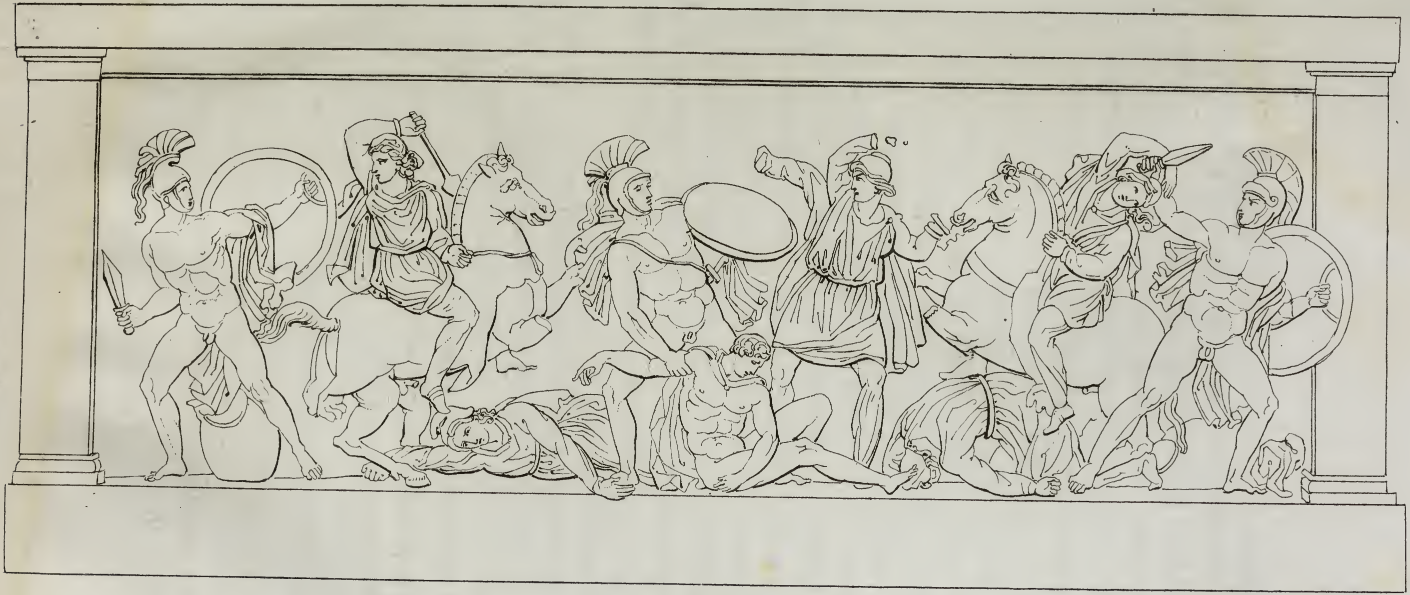
« Ce chef-d'œuvre de la sculpture grecque doit tenir » le premier rang entre tous ceux que l'antiquité nous a » laissés, à cause de la beauté du travail et du sujet unique » dont il offre la représentation. » Tel étoit le jugement que Winckelmann portoit de ce bas-relief avant sa restauration (monum. ined. II. 199.) et lorsqu'on le voyoit encore à Rome, à la *Villa Medicis*, d'où il a été transporté à Florence. Nous y voyons, comme ce savant, la criminelle Clytemnestre, Chrysotemis cette fille chérie qu'Agamemnon offrit à Achille, pour prix de sa reconciliation, et Electre autre fille du roi des rois, dont la résistance et les plaintes ont été chez les Grecs le sujet de trois tragédies célèbres : les *Coephores* d'Eschyle, l'*Electre* de Sophocles, et l'*Oreste* d'Euripide, souvent imitées chez les Latins et les peuples modernes.

Egysthe et Clytemnestre, devenus époux après avoir massacré Agamemnon, craignant que leur abominable forfait ne fût vengé par les enfans de ce malheureux prince, résolurent de les exterminer aussi. Télédamus et Pelops, les deux fils qu'il avoit eus de Cassandre, furent immolés avec leur mère ; Oreste, son autre fils, quoique né de Clytemnestre, seroit également tombé sous leurs coups, si sa sœur Electre n'eût été assez heureuse pour le sauver, en l'envoyant à leur insu, chez Strophius roi de la Phocide,

à la cour duquel il contracta avec Pylade cette généreuse amitié devenue si célèbre. Quant à Electre et à Chrysotemis, la foiblesse de leur sexe ne paroissant pas redoutable aux adultères, ils se bornèrent à leur interdire l'hymenée. Lorsque le dernier rejeton des rois de Mycène fut parvenu à l'adolescence, il répandit dans la Grèce le bruit de sa mort. Egysthe, Clytemnestre et même Chrysotemis ajoutèrent foi à cette nouvelle, mais quelques années après, Oreste et Pylade se rendirent à la cour d'Egysthe, et le surprirent ainsi que Clytemnestre. Pylade, secondé par Electre, tua Egysthe : Oreste encouragé par les cris de sa sœur, fut le meurtrier de sa mère. Les remords et les regrets d'Oreste après son crime, sont le sujet d'une tragédie d'Eschyle, intitulée, les *Euménides*.

Le bas-relief que nous décrivons, représente Clytemnestre qui, persuadée de la mort de son fils, et ne songeant qu'à distraire ses ennuis par des plaisirs et des fêtes, amène Chrysotemis vers Electre et engage ses deux filles à imiter son exemple. L'affliction d'Electre, qui gémissoit depuis tant d'années sur les malheurs de sa famille, est exprimée dans toute sa personne, avec une rare perfection. Les deux autres figures sont également bien posées; les plis de leurs longs vêtemens ont de même beaucoup de grâce et de légèreté; enfin, les têtes antiques d'Electre et de Clytemnestre, sont pleines de noblesse et de dignité. Heureux, si les outrages du temps n'avoient pas nécessité des restaurations majeures à ce précieux monument. La manche longue de la tunique dont le bras gauche d'Electre est recouvert, est entièrement restaurée, ainsi que tout le haut de la figure de Chrysotemis jusqu'aux hanches.

Ce monument a été gravé avec succès, par *L. J. Masquelier*.



Mme Soyer sc.

Combat des Amazonnes.

Sculpture Antique.

COMBAT DES AMAZONES.

Bas-relief en marbre grec, dit Cipolla. Musée de Vienne.

Longueur du Sarcophage, 7 pieds 10 pouces, sur 2 pieds 9 pouces de haut.

L'antique existence des Amazones passe, parmi les modernes, pour une des nombreuses fables inventées par les Grecs. Cependant, si l'on accorde quelque foi à ce que dit Hérodote à leur sujet, on sera porté à croire que ces femmes extraordinaires furent réellement un peuple guerrier, nombreux et puissant, et que ce n'est pas sans raison que la fondation d'Ephèse, de Smyrne, de Mycène et de Paphos, leur étoit attribuée. Cet historien avoit observé, dans quelques contrées de la Phrygie, la coutume unique de porter le nom de la mère au lieu de celui du père, et de déterminer la condition libre ou servile des enfans par celle de leur mère. Cette prépondérance des femmes, dans un pays où les Amazones passent pour avoir fondé des villes, nous paroît être une preuve presque irrécusable de leur existence politique. Si l'on s'autorise encore du récit que fait Plutarque, d'après un ancien historien, de la fameuse bataille qu'elles osèrent livrer aux Athéniens, dans l'enceinte même d'Athènes, il ne sera peut-être plus permis de la révoquer en doute. Non-seulement Plutarque assure que leur campement dans la ville est prouvé par les noms qu'en retinrent plusieurs de ses parties, et par les tombeaux de celles qui périrent dans le combat, mais il désigne le lieu ou la paix fut jurée, et rappelle un sacrifice qui, de temps immémorial, se faisoit tous les ans en leur

honneur. C'est, dit-on, parmi les ruines de Lacédémone, que fut trouvé le bas-relief dont nous donnons la gravure. On assure qu'il fut apporté de Grèce dans les états de la maison d'Autriche, par Don Juan, fils naturel de Charles-Quint, après sa victoire navale à Lépanthe. Ce précieux monument s'est vu pendant quelques années au Musée du Louvre. Il est retourné à Vienne.

La composition de ce bas-relief est un modèle de grandeur et de simplicité. On y trouve développé dans tout son éclat, ce principe heureux qui guidoit les artistes de l'ancienne école grecque, symétrie dans l'ensemble, et variété dans les détails. A ce mérite il joint celui de l'exécution. Le style grec s'y montre dans toute sa pureté. L'accord des naïvetés de la nature, et des formes nobles n'a jamais été porté plus loin. La pose, l'action des figures, leur caractère, le jet des draperies, tout est admirable pour la vérité, la grandeur et l'élégance.

Ce bas-relief est encore précieux par l'indication qu'il donne du costume des Amazones, différant ici de celui qui est le plus généralement connu. Ces femmes guerrières sont vêtues d'une tunique à plis serrés, du bonnet et de l'espèce de pantalon usité chez les barbares, et d'une sorte de surtout à manches pendantes et doublé de fourrure peu différent de celui que portent nos hussards, et jeté sur les épaules de ces femmes, à peu près de la même manière. Un tel vêtement, indique assez que ces guerrières venoient de ces contrées hyperboréennes, où il est encore en usage aujourd'hui.

Ce sarcophage a été gravé par M. *Bouillon*, avec cette pointe savante et originale qui distingue ses productions dans ce genre de toutes celles des autres maîtres des différentes Ecoles anciennes et modernes.

104

C. Normand sc.

Les Muses.

Sculpture Antique.

LES MUSES.

Bas-relief en marbre du Musée Britannique.

Largeur 7 pieds 6 pouces, hauteur 2 pieds 6 pouces.

Le bas-relief que nous décrivons est d'autant plus précieux pour l'art, qu'au mérite de sa composition, de son exécution et de sa belle conservation, il joint celui d'une sévère exactitude dans les attributs donnés à chaque Muse. Il est du nombre des monumens qui ont servi au savant Visconti pour déterminer, d'une manière plus précise qu'on ne l'avoit fait jusqu'alors, les signes caractéristiques des différentes Muses.

La première représente Calliope, dont le nom signifie belle voix; elle préside à l'éloquence, à la rhétorique, et surtout à la poésie héroïque. Elle a pour attributs les tablettes et le *style*. Celle qui suit est Clio, dont le nom grec *Kleos* indique la gloire qui couvre ceux que l'histoire rend immortels. Elle tient un rouleau sur lequel elle consigne les faits historiques. Erato, muse de la poésie érotique qui, comme elle, reçoit son nom d'*Eros*, amour, a la main gauche posée sur la lyre avec laquelle elle accompagne ses chants amoureux. Melpomène, qui préside à la tragédie et aux odes qui sont récitées par les chœurs et dont le nom signifie je chante, est appuyée d'une main sur la massue et tient de l'autre le masque herculéen. Euterpe, dont le nom signifie qui sait plaire, tient la double flûte, comme présidant à la musique; on attribue encore à cette Muse l'invention des calculs mathématiques et des recherches physiques. Thalie, ainsi que son nom l'indique, puisqu'il dérive du mot *Thallein*,

fleurir, protége l'agriculture et les études champêtres. Le masque comique et le *pedum,* bâton des satyres ou des bergers sont ses attributs, comme muse de la comédie pastorale. Terpsichore, muse qui aime les chœurs de danse, préside aussi à la poésie lyrique et sacrée. Les noms de *strophe,* tour, *antistrophe,* retour, et *épode,* station, donnés aux différentes parties des odes que les chœurs représentoient sur les théâtres, viennent de ce que ceux qui chantoient ces poésies formoient une espèce de danse autour de l'autel. Cette Muse tient une lyre. Uranie reçoit son nom de la contemplation du ciel, (*Ouranos*), science dont l'astronomie, l'astrologie et les mathématiques font partie. Le globe et le *radius,* baguette avec laquelle les mathématiciens démontroient leurs figures dans les écoles, sont ses seuls attributs. Enfin, Polymnie, qui doit son nom au grand nombre d'hymnes qu'elle compose, pour célébrer les actions des Dieux et des héros, et à la mémoire qui se fortifie par le recueillement, est enveloppée dans un ample manteau et s'appuie sur le fût d'une colonne. Toutes ces Muses sont vêtues de longues tuniques et ont le sein couvert, parce que ces chastes filles furent toujours vierges.

La collection des marbres antiques de M. Townley, dont ce bas-relief fit partie, étoit la plus précieuse qui eut jamais été formée à Londres. Le Musée Britannique s'en est rendu propriétaire après la mort de cet amateur. La gravure de ce magnifique sarcophage forme la vignette de la page 19e. de l'ouvrage de M. de la Borde, intitulé *Mosaïque d'Italica.* M. Townley l'a aussi fait graver à Londres par *Skelton.*

TABLE PROVISOIRE

DE LA ~~SECONDE~~ troisième LIVRAISON.

PEINTURE.

André del Sarte.

1 LÉDA. — *Galerie de Lucien Bonaparte.*

J. Bassan.

2 LA CÈNE. — *Du Musée de Milan.*

Augustin Carrache.

3 LA FEMME ADULTÈRE. — *Galerie de Milan.*

Annibal Carrache.

4 LA BACCHANTE ET LE SATYRE. — *Gal. de Florence.*

5 LA CANANÉENNE. — *Galerie de Lucien Bonaparte.*

Louis Carrache.

6 LA CANANÉENNE. — *Galerie de Milan.*

Philippe de Champagne.

7 ADORATION DES BERGERS. — *Gal. Luc. Bonaparte.*

Cigoli.

8 DESCENTE DE CROIX. — *Galerie de Florence.*

Corrége.

9 MARIAGE DE SAINTE CATHERINE. — *Gal. l'Ermitage.*

Discepoli.

10 ADORATION DES MAGES. — *Galerie de Milan.*

Dominiquin.

11 LE CHRIST AU TOMBEAU. — *Galerie de Berlin.*

L'Espagnolet.

12 JÉSUS AU MILIEU DES DOCTEURS. — *Gal. du comte de Stafford.*

Garofalo.

13 LE CHRIST AU TOMBEAU. — *Galerie de l'Ermitage.*

Guide.

14 ADORATION DES MAGES. — *Galerie de l'Ermitage.*

15 LES DOCTEURS DE L'ÉGLISE EN CONSULTATION. — *Gal. de l'Ermitage.*

16 LA CHARITÉ. — *Galerie de Florence.*

17 LA VIERGE EN CONTEMPLATION. — MORT DE CLÉOPATRE. — *Galerie de Florence.*

Le Sueur.

18 SAINT BRUNO DANS SA CELLULE. — *Galerie de Berlin.*

Parmesan.

19 LA VIERGE ET L'ENFANT JÉSUS. — *Gal. de Florence.*

Piètre de Cortone.

20 LA VIERGE, L'ENFANT JÉSUS, SAINT JEAN BAPTISTE, SAINT ANDRÉ ET SAINTE HÉLÈNE. — *Gal. de Milan.*

Le Poussin.

21-22 LE BAPTÊME. — *Galerie du comte de Stafford.*
23 ÉDUCATION DE JUPITER. — *Galerie de Berlin.*
24 LA SAINTE FAMILLE. — *Galerie de Lucien.*

Raphaël.

25 MARIAGE DE LA VIERGE. — *Galerie de Milan.*

P. P. Rubens.

26 LES TROIS GRACES. — *Galerie de Florence.*
27 MELCHISEDECH OFFRE A ABRAHAM DU PAIN ET DU VIN. — *Collection du comte de Burch, à Londres.*
28 LA MANNE. *idem.*
29 LES QUATRE ÉVANGÉLISTES. *idem.*
30 LES DOCTEURS DE L'ÉGLISE GRECQUE ET DE L'ÉGLISE LATINE. *idem.*

Sébastien del Piombo.

31 DESCENTE DE CROIX. — *Galerie du comte de Stafford.*

Titien Vicelli.

32 LA VIE HUMAINE. — *Galerie du comte de Stafford.*

Vanderwerf.

33 ADORATION DES BERGERS. — *Galerie de Florence.*

SCULPTURE ANTIQUE.

34 ÉLECTRE, CLYTEMNESTRE ET CHRYSOTÉMIS, *bas relief.* — *Galerie de Florence.*
35 COMBAT DES AMAZONES, *bas relief.* — *Mus. de Vienne.*
36 LES MUSES, *bas relief.* — *Musée Britannique.*

105.

L'ENLÈVEMENT DE PROSERPINE.

Tableau de la Galerie du comte de Stafford, à Londres, peint sur toile.

Hauteur 6 pieds, largeur 6 pieds 8 pouces.

C'est à maître Roux, Primatice, Nicolas Abati et autres peintres italiens, appelés par François I^er^. pour orner de leurs ouvrages son château de Fontainebleau, que l'école françoise dut ses premiers progrès. La vue de ces peintures et les libéralités du roi envers leurs auteurs, excitèrent l'émulation de nos artistes. Le goût gothique disparut de leurs productions, et bientôt ils purent rivaliser avec leurs maîtres. Cette époque de l'histoire des arts en France est d'autant plus mémorable que dans aucun temps, l'école françoise ne fut si près de la perfection. Aujourd'hui même, que ses artistes n'ont plus de rivaux dans l'Europe moderne, les monumens qui nous restent du siècle de François I^er^. ont encore droit à notre admiration, et, sous plus d'un rapport, pourroient être même étudiés avec fruit.

Nicolas Abati tint le premier rang parmi les peintres qui aidèrent le Primatice, devenu intendant général des bâtimens de la Couronne, après la mort de maître Roux. Les fresques qu'il exécuta à Fontainebleau, sur les dessins du Primatice, sont considérables. La salle de bal, la grande galerie où sont représentés les travaux d'Ulysse à son retour de Troie, la chambre de Saint-Louis, qui contient huit tableaux tirés de la même histoire et beaucoup d'autres ouvrages qu'il peignit tant à Fontainebleau

que dans d'autres maisons royales ainsi que dans le château de Beauregard près Blois, attestent l'habileté de Nicolas Abati dans ce genre de peintures.

Les Carraches faisoient le plus grand cas des productions de ce maître, et ne dédaignèrent pas de les étudier. Augustin, dans un sonnet, en a fait l'éloge le plus pompeux. Cet éloge revêtu du charme de la poësie paroîtra sans doute exagéré, mais on doit convenir du moins qu'un tel maître ne les auroit pas prodigués à un artiste médiocre. Abati étoit bon dessinateur et son pinceau large et facile. On en peut juger par le tableau de l'enlèvement de Proserpine dont nous donnons le trait. On n'y admire pas moins la richesse et l'effet du paysage, éclairé en partie par un large rayon de soleil, que la variété et la justesse de l'expression des compagnes de Proserpine.

Pluton tient dans ses bras l'objet de son amour et s'achemine vers la montagne voisine, mais on se demande comment, chargé d'un si noble fardeau, il lui sera possible de la franchir et d'arriver jusqu'au sommet où l'artiste a placé le char qui doit reconduire le dieu et sa nouvelle compagne dans le séjour des ombres.

Cette tâche pénible que le peintre a imposée à son héros rappelle l'aventure de ce jeune amant d'une contrée de la Normandie, qui mourut de fatigue après avoir gravi un rocher en tenant dans ses bras l'amante qu'un père dénaturé ne vouloit lui laisser épouser qu'à ce prix.

Ce tableau a été gravé par *Alix*, pour la *Galerie du Palais-Royal ;* on aura peine à croire qu'une production aussi remarquable d'un peintre qui n'a laissé que très-peu de tableaux à l'huile, n'ait été évalué qu'à deux cents francs par ceux qui firent l'estimation de la Galerie d'Orléans.

106.

Albane pinx.t

C. Normand sc.

Salmacis et Hermaphrodite.

Francesco Albani, École Bolonoise.

1578 — 1660.

SALMACIS ET HERMAPHRODITE.

Tableau de la Galerie de Cleveland-house à Londres, peint sur toile.

Hauteur 1 pied 9 pouces, largeur 2 pieds 1 pouce.

Hermaphrodite fils de Mercure et de Vénus, ainsi que l'indiquent les noms grecs de ces deux divinités, *Hermès* et *Aphrodite*, fut élevé par les Nymphes dans les cavernes du Mont Ida. Un jour que ce jeune homme se baignoit dans la fontaine Salmacis, située en Carie, la naïade qui y présidoit en devint tellement éprise, qu'elle l'embrassa étroitement et demanda aux dieux de n'en être jamais séparée. Sa prière fut exaucée, et leurs corps n'en formèrent plus qu'un seul, que depuis on appela *Androgyne*, c'est-à-dire homme et femme. Hermaphrodite demanda ensuite, et obtint de Mercure et de Vénus, que tout ceux qui viendroient se baigner dans cette fontaine, éprouvassent la même métamorphose. Comme presque toutes les fables des Grecs ont une origine historique, voici comment on explique celle-ci:

La fontaine Salmacis étoit véritablement dans la Carie, près d'Halicarnasse, à côté du Temple consacré à Vénus et à Mercure. Une colonie de Grecs ayant chassé les Cariens de cette ville, ceux-ci se retirèrent sur les montagnes d'où ils incommodèrent les vainqueurs par leurs fréquentes excursions. Un Grec de la colonie, s'avisa de mettre à profit la bonté de la fontaine. Il bâtit auprès une hôtellerie où les passans étoient bien traités. Les Cariens s'y rendirent en foule, le commerce qu'ils eurent avec les Grecs, les accoutuma insensiblement à leurs manières; et le bon accueil qu'ils

y reçurent, ayant adouci leurs mœurs, on publia que l'eau de la fontaine Salmacis avoit la vertu d'amortir le courage, et de changer les hommes en femmes.

L'instant de la fable que l'Albane a choisi pour le tableau dont nous donnons la gravure, est celui où Salmacis poursuit Hermaphrodite, et tâche de lui faire partager sa passion. Le jeune adulte, loin de se livrer aux embrassemens de son amante, semble au contraire chercher à les éviter. L'Albane a peint deux fois ce sujet. Le Musée du Louvre possède de lui un petit tableau (1) où Salmacis, surprise à la vue d'Hermaphrodite qui descend se baigner à la rive opposée de la fontaine, en devint éperdument amoureuse. Dans la composition qui fait l'objet de cet article, le sujet est indiqué avec beaucoup plus d'énergie. A la vérité le paysage est moins riche que dans le tableau du Musée, mais l'expression des personnages compense, de la manière la plus avantageuse, cette infériorité, qui ne se trouve que dans une partie accessoire. Quant à l'exécution, elle est également franche et soignée dans les deux tableaux.

Ce tableau qui passa de la collection de l'abbé Descamps, dans celle du Palais-Royal, fait aujourd'hui partie de la galerie du Comte de Stafford; il a été gravé par *Colinet.*

---

(1) Voyez tome 6 planche 23, des Annales du Musée de France, publiées par C. P. Landon.

107.

Alfani pinx.t — *M.me Soyer sc.*

La Vierge, l'Enfant Jésus, S.t Jean et S.te Anne.

Horace Alfani. Ecole Romaine.

1510. ~~~~~~ 1583.

LA VIERGE, JÉSUS, S.t JEAN ET S.te ANNE.

Tableau de la Galerie de Florence, peint sur toile.

Hauteur 2 pieds 11 pouces, largeur 2 pieds 2 pouces 1/2.

H. Alfani, né à Pérouse en 1510, élève de son père l'un des plus célèbres disciples du Pérugin, est du nombre de ces artistes qui, pour n'avoir presque rien exécuté hors de leur patrie, ne jouissent pas chez les étrangers d'une célébrité digne de leurs talens.

On raconte que la vue de la célèbre transfiguration de Raphaël, fit une telle impression sur H. Alfani, qu'il s'extasia devant ce tableau, et ne sortit des profondes méditations dans lesquelles il resta long-temps plongé, que pour verser un torrent de larmes. Dès ce moment il n'étudia plus que les productions du chef de l'Ecole romaine. Ses soins eurent un heureux succès; il parvint si bien à imiter le style de ce nouveau maître, que plusieurs de ses tableaux sembleraient sortis de l'Ecole du Sanzio, si leur coloris ne se rapprochait pas davantage du genre mou du Baroccio, que de celui de Raphaël.

Lanzi fait un grand éloge du tableau de la Sainte-Famille dont nous donnons la gravure. En effet, il est admirable par la grâce et le naturel des attitudes, la naïveté des airs de têtes et la vivacité du coloris. La figure de la Vierge est particulièrement remarquable par l'expression d'une modestie toute divine. Comme il n'est pas possible de trouver un tableau où la critique n'ait quelque chose à reprendre, on peut dire de celui-ci

que les teintes en pourroient être mieux fondues, les contours moins secs; les parties avançantes ou fuyantes exécutées avec plus d'intelligence.

L'auteur des lettres pittoresques sur Pérouse attribue ce tableau à Dominique, père d'Horace Alfani, et prétend qu'il a été peint d'après un carton du Rosso, pour l'Eglise de Castel Rigone (*Voyez* lettre 9, pag. 242). Ce fait est inexact : non-seulement la composition de cette Sainte-Famille ne rappelle en rien le style du Rosso, mais la dimension de la place qu'a occupée à Castel-Rigone le tableau de Dominique, déterminée par la corniche, le tympan et la base qu'on y voit encore, le prouvent évidemment. Vasari et Borghini qui ont parlé du carton de Roso, d'après lequel Dominique Alfani a exécuté son tableau, nous apprennent d'ailleurs que cette grande composition ne contenait pas moins de trente quatre figures, sans y comprendre le chœur d'Anges placé dans la partie supérieure du tableau; et que son sujet était l'*Epiphanie*.

Horace Alfani, comme la plupart des peintres de son temps, exerça l'architecture avec succès. Il fut chef, jusqu'à sa mort, de l'Académie de dessin fondée à Pérouse en 1573.

Son tableau de la Sainte-Famille n'a point encore été gravé.

108.

André del Sarto pinx.t — Mme Soyer sc.

La Ste Famille.

André Vannucchi dit A. del Sarte. Ecole Florentine.

1488. ~~~~~~~~ 1530.

LA SAINTE FAMILLE.

Tableau de la Galerie de Dresde, peint sur toile.

Hauteur 5 pieds 2 pouces, largeur 7 pieds.

La Vierge, assise sur les genoux de Sainte Anne, soulève l'enfant Jésus de ses deux mains et se dispose à le placer dans un charriot d'enfant que lui présente Saint-Joseph ; cette idée singulière d'asseoir la Vierge sur les genoux de Sainte Anne n'appartient pas à André del Sarte, Léonard de Vinci l'avait eu avant lui, et s'étoit même plu à le reproduire. Le Musée du Louvre possède un tableau de ce maître où la Vierge est ainsi représentée, et il existe de lui, à Milan, une composition à peu près semblable. Le tableau du Musée du Louvre a été très-bien gravé à Florence par *Giovacchino*, sous la direction de *R. Morghen*. Il a aussi été publié dans le tome 10.e, pl. 54, des *Annales du Musée de France*, par C. P. Landon.

Quelques amateurs attribuent à Raphaël le tableau dont nous donnons le trait. Ils appuient leur opinion sur la ressemblance de la composition avec celle d'un dessin reconnu pour être de ce maître, et qui, du cabinet de MM. Berckenstein et Flink, célèbres curieux hollandais, est passé dans la riche collection formée en Angleterre par le duc de Devonshire. La gravure de ce dessin, exécutée à Londres en 1724, par *Kirkal*, en démontrant l'identité des deux compositions, ne détruit cependant pas le fait que notre tableau a été peint par André del Sarte. La touche et le maniement

de son pinceau ne s'y peuvent méconnaître, et l'on sait que sa manière n'a eu de ressemblance avec celle du peintre d'Urbin que lorsqu'il s'en est imposé l'obligation. Ce ne pouvait être ici l'intention du Vannuchi, en copiant une composition de Raphaël, il n'a pu désirer faire prendre son ouvrage pour celui du chef de l'école romaine. On doit d'autant plus le croire que, si telle eût été sa pensée, personne aujourd'hui ne seroit tenté de supposer à cet ouvrage un autre auteur que Raphaël, puisque Jules Romain, l'élève de ce prince des peintres, prit pour original la copie faite par André del Sarte, du portrait de Léon X qu'il avoit vu peindre à son maître et aux draperies duquel il avoit travaillé lui-même. Il ne revint de son erreur que lorsque Vasari lui eut fait voir les marques qu'on avoit mises pour ne point se méprendre en envoyant la copie au marquis de Mantoue en place de l'original que Clément VII lui avoit accordé, mais dont Octavien de Médicis crut ne pas devoir priver la ville de Florence.

Malgré ce que nous venons de dire, si l'originalité du tableau qui nous occupe pouvoit encore laisser quelque doute, nous ajouterions que de tout temps on y a vu le nom d'André del Sarte ; que la tradition la plus ancienne le lui attribue, ainsi que tous les inventaires de la galerie de Modène, dont il a fait partie. Quel que soit, au reste, le véritable auteur de ce tableau, lorsqu'il s'agit d'opter entre deux maîtres aussi distingués, il nous semble que Raphaël est assez riche de son propre fonds pour qu'on doive laisser à André del Sarte la gloire d'avoir reproduit sur la toile, et avec succès, une des idées du peintre d'Urbin.

Ce tableau, que Richardson a attribué au Perugin, a été gravé par E. *Moitte*, graveur français, mort en 1780.

109.

André del Sarte pinx.t

M.me Soyer sc.

La Vierge, Jésus, S.te Anne, S.t Jean et deux Anges.

André Vannucchi dit A. del Sarte. École Florentine.

1488. ~~~~~~ 1530.

LA VIERGE, JESUS, SAINTE ANNE, SAINT JEAN ET DEUX ANGES.

Tableau de la Galerie de Munich ; peint sur bois.

Hauteur 4 pieds 2 pouces, largeur 3 pieds 2 pouces.

La Vierge, les genoux appuyés sur la terre et assise sur ses talons, tient l'enfant Jésus serré contre son sein. Celui-ci qui est nu et debout, a un genou posé sur celui de sa mère et détourne la tête pour regarder saint-Jean-Baptiste. Ce saint précurseur est dans les bras de sainte Elisabeth, sa mère, il éleve une de ses mains vers le ciel, et semble adresser la parole au fils de Dieu. Derrière la Vierge sont deux Anges, l'un tient en main une flûte ; on n'aperçoit que la tête de l'autre, qui est en partie cachée par l'aîle étendue du premier ange.

La coiffure de la Vierge est d'un violet changeant, sa robe rouge à manches jaunes, est recouverte d'une mantille violet-clair. Une ample draperie bleue lui enveloppe le bas du corps. Sainte Elisabeth a une draperie blanche qui lui couvre la tète et descend sur ses épaules ; sa robe est violet. Le fond du tableau est brun.

La composition de ce tableau est très-pittoresque. Les sinistres vérités qui semblent être le sujet de l'entretien de sait Jean, répandent la douleur parmi les anges et la Sainte-Famille. Il paroît que cette idée fut fort goûtée du temps d'André del Sarte. Du moins elle fut souvent reproduite par lui ou par ses élèves. Le Musée du Louvre possède un tableau qui offre une

grande ressemblance avec celui-ci, tant pour la disposition et le nombre des figures, que pour l'expression générale. (1). On en connoît encore d'autres moins variés ainsi que plusieurs copies fidèles. Les têtes de celui de Munich sont d'un grand caractère et bien dessinées; mais elles manquent de variété dans les carnations. Il y a beaucoup d'harmonie dans l'ensemble. Les figures sont de grandeur naturelle.

Ce tableau, qui de l'ancienne galerie de Dusseldorff, est passé dans celle de Munich, n'a point été gravé.

---

(1) Voyez tom. 6, pl. 67, des Annales du Musée, par C. P. Landon.

110.

Léandre Bassan pinx.t — Mme. Soyer sc.

La Famille du Bassan.

LA FAMILLE DU BASSAN.

Tableau de la Galerie de Florence, peint sur toile.

Environ 4 pieds de haut, sur 6 pieds de large.

Ce tableau ne renferme que des portraits, néanmoins il inspire un intérêt que n'ont pas toujours certaines compositions historiques. : cette réunion de famille reproduit les traits de plusieurs hommes qui ont cultivés les arts avec gloire. Elle est représentée par l'un d'eux avec un soin, une affection, un *amour* (pour employer ici l'expression usitée en Italie) qui n'honore pas moins son cœur que son talent.

Au centre, et dans le lieu le plus remarquable est Jacques da Ponte, dit Bassan, du lieu de sa naissance, le plus célèbre des peintres qui ont porté ce nom. La femme qui est sur le premier plan, vue par le dos et de profil, est son épouse : tous deux font leur partie dans un concert, et tiennent ouvert un livre de musique. A droite de Jacques Bassan est François, son fils aîné, et le meilleur de ses élèves. Il a près de lui sa femme qui touche du clavecin. De l'autre côté est Léandre, auteur du tableau, qui se panche vers son père. Sa femme tient une guitare. Derrière ces deux personnages sont François da Ponte et sa femme, père et mère de Jacques, dont, par conséquent, François, fils de Jacques, et Léandre son frère, sont les petits-fils. Si leur âge ne leur permet plus de prendre une part active à cette réunion musicale, ils s'en dédommagent en prêtant une attention affectueuse à leurs enfans. Les deux enfans sont ceux de Léandre; l'un peut déjà

déployer ses talens comme musicien, l'autre présente à Jacques Bassan, son aïeul, un plat de fruits: action qui jette dans l'ensemble une agréable variété.

Ainsi quatre générations se trouvent rassemblées dans ce tableau. L'harmonie, la concorde règnent au sein de cette heureuse famille, à qui le goût des arts procure d'innocentes jouissances. Il seroit difficile de trouver une composition plus simple et plus naturelle que celle-ci. Sans aucun effort, et en retraçant ce qu'il avoit souvent sous les yeux, l'artiste est parvenu à toucher le spectateur. Chacun des personnages a le degré d'expression qui convient à son âge et à son occupation; de sorte que Léandre Bassan qui, comme son père, fut souvent faible dans cette partie essentielle de l'art, mérite cependant ici d'être loué sous ce rapport.

Tel est le mérite de ce tableau que plus d'un connaisseur a cru devoir l'attribuer à Jacques Bassan; mais, indépendamment de la tradition qui l'attribue à Léandre, il est certain qu'il s'écarte de la manière habituelle de Jacques. Sa manière chaude et heurtée est remplacée ici par un pinceau fin et soigné, sans toutefois que Léandre soit tombé dans la froideur; son coloris, au contraire, est plein de vivacité, et une savante distribution d'ombres et de lumières achève de faire de cette production un morceau capital.

Quoique inférieur à son père, comme peintre d'histoire, Léandre Bassan fut toujours reconnu pour un très-bon peintre de portraits, et jamais il ne déploya ce talent avec plus d'avantages que dans cette composition, où les plus doux sentimens de la nature dirigèrent son pinceau.

Ce tableau n'a point été gravé.

J. Bellin pinx.t | Mme Soyer sc

Ensevelissement du Christ.

111.

ENSEVELISSEMENT DU CHRIST.

Tableau de la Galerie de Florence.

Hauteur 2 pieds 6 pouces 1/2, largeur 3 pieds 9 pouces.

Moins âgé d'une année seulement que son frère Gentil Bellin, Jean Bellin est considéré avec raison comme le vrai fondateur de l'Ecole vénitienne, parce qu'il eut pour disciples le Giorgion et Le Titien qui élevèrent cette Ecole au plus haut degré de splendeur. Il mérite aussi des éloges pour avoir libéralement transmis aux artistes qui lui succédèrent le secret de la peinture à l'huile qu'il avait su obtenir par adresse d'Antoine de Messine, le premier des peintres italiens qui en eussent fait usage.

Ses tableaux, comme tous ceux des maîtres qui peignirent vers les premiers temps de la renaissance de l'art, eurent long-temps de la froideur dans le dessin et de la sécheresse dans le coloris. Cependant on y apercevoit l'étude exacte de la nature et une certaine harmonie de couleurs qui indiquaient, dans cet artiste, une disposition évidente à entrer dans la bonne route, dès que quelques génies plus vastes la lui indiqueroient. Par une circonstance aussi singulière qu'honorable pour Jean Bellin, les deux grands peintres que l'on vient de nommer furent pour lui ces guides éclairés. Déjà parvenu à un âge avancé, il n'hésita point à réformer sa manière d'après les beaux ouvrages qu'il leur vit produire, et les disciples instruisirent le maître. Cette instruction fut même poussée assez loin pour que des tableaux de la dernière manière de Jean

Bellin, rappelassent souvent la fierté du coloris et l'admirable clair-obscur du Giorgion.

Ces éloges ne peuvent totalement s'appliquer au tableau dont nous donnons le trait, car il n'est peint qu'en grisaille; mais s'il lui manque la magie de la couleur, il est assez recommandable dans plusieurs autres parties de l'art, pour que l'on n'hésite pas à le regarder comme un de ceux que Jean Bellin exécuta, lorsque ses idées s'étaient agrandies. Ce peintre, ordinairement peu expressif, a donné ici à ses têtes du caractère et de la vérité. L'état de mort est retracé avec justesse dans la figure du Christ. Les raccourcis ne manquent pas de hardiesse, et l'on n'y peut guères désirer qu'un dessin de plus grand goût. La figure de la Vierge annonce à la fois une héroïque fermeté et une affliction toute maternelle. Saint Jean et une des Maries expriment bien la douleur; et si les autres têtes semblent un peu portraits, il faut convenir du moins qu'elles sont d'un beau caractère. Saint Pierre, dont on aperçoit le buste au-dessus de la tête du Christ, justifie cette assertion, ainsi que les deux autres vieillards. La jeune, femme dont la coiffure a quelque chose de fort pittoresque, est remarquable par la noblesse et la régularité de ses traits.

Ce tableau est à l'huile, et il est fini par hachûres avec beaucoup de soin. Il fut long-temps placé à Rome dans la galerie Aldobrandini. Le noble vénitien Aloise Mocenigo l'en retira en 1798, pour le donner au Grand Duc de Toscane. Il n'a point été gravé.

Luc Cambiasi pinx.t *M.me Soyer sc.*

Mort d'Adonis.

VÉNUS ET ADONIS BLESSÉ.

Tableau de la Galerie du comte de Stafford, peint sur toile.

Hauteur 3 pieds 2 pouces, largeur 2 pieds 6 pouces.

Luc Cambiasi, dit le Cangiage, né à Moneglia dans les états de Gênes, fut élève de son père. La nature l'avoit fait peintre, et dès son jeune âge tout fut mis en usage pour développer ses heureuses dispositions. Il alla à Rome et à Florence étudier Raphaël et Michel-Ange.

Après la mort de sa femme, il devint passionnément amoureux de sa belle-sœur. Afin d'obtenir du Pape Grégoire XIII, la dispense nécessaire pour l'épouser, il exécuta deux beaux tableaux qu'il présenta à S. S. avec un placet. Sa requête n'ayant point été écoutée, il profita de l'offre que lui fit Philippe II, roi d'Espagne, de venir s'établir à Madrid, dans l'espoir qu'un jour, par l'intercession de ce prince, il obtiendroit du Pape ce qu'il désiroit avec tant d'ardeur. Mais un seigneur accrédité lui ayant laissé entrevoir qu'une telle demande scandaliseroit Philippe II, et lui feroit probablement perdre ses bonnes grâces; Cambiasi mourut de chagrin peu temps après.

Doué d'une imagination vive et d'une facilité surprenante, Cambiasi produisit une quantité considérable de tableaux et de dessins. Ces derniers, que les amateurs recherchent, furent presque tous détruits par sa femme et sa servante qui ne se faisoient aucun scrupule de les employer aux usages les plus vils. On lui a vu exécuter les plus grands tableaux sans avoir fait aucune

étude préparatoire : son pinceau sembloit suivre sa pensée. Un dessin correct, des raccourcis bien entendus, un coloris vague, mais agréable constituent son talent. Il eut, comme la plupart des peintres, trois manières différentes. Sa première était gigantesque, et s'éloignoit trop de la nature. Sa seconde fut plus étudiée : il arrêtoit alors sa pensée par des dessins et des cartons. Enfin, sa dernière n'est qu'une pratique expéditive et maniérée. On a reproché à plusieurs de ses ouvrages de manquer de grâce dans la composition, de légéreté dans la touche, et d'un beau choix de nature. Quoi qu'il en soit, ce peintre est mis avec raison à la tête de l'école Gênoise.

Malgré le grand nombre de tableaux sortis du pinceau de Luc Cambiasi, on en rencontre peu dans les grandes collections de l'Europe. Le Musée royal de France, celui de Dresde, la Galerie impériale de Vienne et autres très-célèbres, n'en contiennent aucun. Celui que possède M. le comte de Stafford fit jadis partie de la collection du Palais-Royal.

Le sujet s'explique de lui-même : Adonis blessé, expire dans les bras de Vénus. L'Amour en pleurs, considère le malheureux objet des tendres soins de sa mère. Ce groupe intéressant est d'un effet hármonieux, d'un pinceau large et moëlleux et d'un bón coloris.

Ce tableau a appartenu à Lord Melfort avant de passer dans la galerie d'Orléans. Malgré qu'il n'ait été porté qu'à 800 fr. dans l'inventaire estimatif de cette dernière galerie, il est une des peintures remarquables de la riche collection du comte Stafford. G. H. *Levillain* l'a gravé pour la *Galerie du Palais Royal.*

113.

Ann Carrache pinx.t

C Normand sc.

L'Aumone de S.t Roch

Annibal Carrache. École Bolonaise.

1492. ~~~~~~ 1539.

L'AUMONE DE SAINT-ROCH.

Tableau de la Galerie de Dresde, peint sur toile.

Largeur 17 pieds 1 pouce ; hauteur 11 pieds 9 pouces.

Tous les historiens de l'art ont fait un pompeux éloge de ce tableau, dans lequel Annibal Carrache a représenté saint Roch se dépouillant de ses biens en faveur des pauvres. Il est en effet un des chefs-d'œuvre du maître : richesse de composition, variété et beau choix d'attitudes, élégance et fierté de dessin, justesse d'expression, manière noble et savante de draper ; tout annonce la maturité du talent d'Annibal et les efforts qu'il fit pour vaincre Camille Procaccini dans l'espèce de concours que le chanoine Brami établit entre eux, en commandant à chacun de ces deux artistes un tableau de même dimension, tiré de la vie du même saint, et destiné pour le même lieu (1). Il n'est pas jusqu'à la couleur historique des Carrache (qu'on me permette cette expression) qui n'ajoute un mérite particulier à ce tableau dans lequel l'œil, l'esprit et le goût sont également satisfaits.

Les amateurs qui voudront connaître ce qu'on a écrit de mieux sur cette célèbre peinture, doivent prin-

---

(1) Ces deux tableaux étoient destinés pour la cathédrale de Reggio, mais le chanoine Brami n'ayant pu obtenir que son nom fût inscrit dessus comme donateur, il en fit présent à la confrairie de Saint Roch. Nous ferons graver dans notre prochaine livraison le tableau de Camille Procaccini que possède aussi la galerie de Dresde.

cipalement consulter Bellori, Malvasia, Scanelli et Richardson. Nous dirons seulement que Le Guide l'avoit en si grande estime que, non content d'en avoir fait une copie en petit, que Malvasia a vue dans la galerie de la comtesse Zanchini à Bologne, il l'a encore gravé à l'eau forte, en se permettant toutefois quelques légers changemens. On remarque dans son estampe, près de la jeune fille qui termine le tableau, deux figures de vieillards qu'on ne voit pas dans l'original.

La France a été sur le point de posséder ce chef-d'œuvre d'Annibal Carrache, ainsi que son pendant peint par Camille Procaccini. Le surintendant Fouquet en avoit fait offrir un prix considérable aux religieux de la confrairie de Saint-Roch, qui paraissoient disposés à s'en désaisir, lorsque le duc de Modène, instruit de cette négociation, les fit acheter et placer dans sa galerie. C'est de là qu'ils sont passés dans celle de Dresde dont ils sont le plus bel ornement.

Indépendamment de la gravure du *Guide*, au bas de laquelle on lit : *Annibal Carrache invenit.* P. *Stephanonius formis cum privilegio*, avec l'année 1610, estampe copiée par *Mariette*, *Cochin*, *Balth*, *Aloysio. Bolon.* 1614, et par un anonyme, avec la date de 1650; il en existe une autre, exécutée d'après le tableau, par *J. Camerata.* Une esquisse ou première pensée de ce tableau a été gravée par *Felber.*

Ann. Carrache pinx.t — *C. Normand sc.*

Vision de S.t François.

Annibal Carrache. Ecole Bolonaise.

1492. 1539.

VISION DE SAINT FRANÇOIS.

Tableau de la Galerie du comte de Stafford à Londres, peint sur cuivre.

Hauteur 1 pied 6 pouces, largeur 1 pied 2 pouces.

La Vierge, assise près d'un portique d'architecture d'ordre dorique ombragé de grands arbres, tient sur ses genoux l'Enfant Jésus; Saint François en extase, et soutenu par un Ange, reçoit la bénédiction du fils de Dieu. Dans le lointain on aperçoit saint Joseph appuyé sur son âne : telle est la disposition de ce tableau, dont le sujet fut sans douté donné à Annibal par le cardinal J. F. Négroni, pour qui il l'exécuta.

Annibal, qui n'a pas toujours été heureux dans la représentation des figures de femmes, mérite ici beaucoup d'éloges. La tête de la Vierge, d'un caractère fin et délicat, rappelle ce célèbre tableau des Trois Maries, que possédoit la galerie d'Orléans, dans lequel il a prouvé qu'il pouvait réunir aussi à un très-beau dessin, la plus belle couleur et les plus touchantes expressions. La figure de saint François en extase répond à la réputation du peintre pour ces sortes de figures, et c'est dire assez qu'elle ne laisse rien à désirer.

Ce charmant tableau a été gravé par N. *Dorigny*, le premier graveur d'histoire après *Gérard Audran*; par *Romanet* pour l'ouvrage sur la *galerie d'Orléans*, publiée par Couché, et dernièrement par Dissart, dans une grande dimension, mais avec peu de succès. Il a

supprimé dans son estampe le fond d'architecture, et gravé les figures en sens inverse de la peinture.

Ce tableau a appartenu à M. Delaunay, directeur de la monnaie des médailles sous Louis XV, avant de passer dans la collection du Palais-Royal. Il fut porté à 2400 fr. dans l'inventaire de cette galerie, somme qui donnera une idée du mérite distingué qu'on lui reconnoissoit, si l'on établit une comparaison entre ce prix et celui auquel ont été portés plusieurs autres tableaux capitaux de la même Ecole.

Ann. Carrache pinx.t *Diane et Actéon.* *C. Normand sc.*

Ann. Carrache. Ecole Bolonaise.

1560. ~~~~~~ 1609.

DIANE ET ACTÉON.

Tableau de la Galerie de Lucien Bonaparte, peint sur toile.

Figures de moyenne grandeur.

Bien peu d'artistes ont réuni plus de parties de la peinture qu'Annibal Carrache ; la connoissance de l'anatomie et des formes des statues antiques est la base de son talent : son but principal fut sans doute de rendre la nature avec le plus de beauté et de grandeur possible, mais son but se montre trop souvent, et c'est une des choses qui le caractérisent. Il semble avoir suivi dans ses études la même marche que Michel Ange : ils parlent la même langue, ils s'expriment différemment. Ses formes sont imposantes ; son style a de la fierté ; mais on ne peut pas dire qu'il soit terrible ; il avoit dans l'âme assez d'élévation pour arriver au grand et au bon, pas assez pour atteindre au sublime. Comme sa grandeur a plus de science encore que de vérité, elle n'a pas de naïveté ; son talent venoit plus de sa tête que de son cœur. Ses belles formes paroissent calculées : on voit qu'il a voulu faire beau, mais dans les arts pour que la beauté nous touche, il faut que la route qui y conduit ne soit pas aperçue. Disons mieux, les beautés sublimes viennent des élans de l'instinct, et celui qui en est l'auteur est le premier qu'elles entraînent. Si Michel Ange est exagéré, il l'est malgré lui, et sa manière terrible n'est que l'expression naturelle de son génie extraordinaire. Tel est le jugement que Taillasson, peintre français, aussi re-

commandable par les productions de son pinçeau que par ses écrits sur les arts, porte d'Annibal Carrache.

Cet art étonnant de peindre la nature avec des formes nobles et fières, qui fut le caractère distinctif du talent d'Annibal, est principalement ce qui constitue le mérite du tableau de Diane et Actéon dont nous nous occupons. La figure de la Déesse réunit à la beauté des formes antiques cette vie, ce mouvement que donne l'imitation de la nature, et que le marbre n'inspire que rarement. Le groupe des deux nymphes qui se cachent sous un même voile, est d'un sentiment exquis, d'une grâce enchanteresse et du dessin le plus savant. Il brille surtout par le mérite des raccourcis qu'Annibal a exprimés avec une rare perfection.

Le coloris de ce tableau est, comme dans la plupart de ceux du maître, dénué de transparence dans les ombres, et faible de clair-obscur. En général les Carraches ont peu connu cette partie essentielle de l'art. Le paysage est admirable autant par la beauté du site que par son exécution. Il est digne de la grande renommée d'Annibal dans ce genre.

Ce tableau n'a point été gravé.

116.

Ann. Carrache pinx.t Mme. Soyer sc.

Danaé.

JUPITER ET DANAÉ.

Tableau de la Galerie du comte de Stafford, peint sur toile.

Hauteur 5 pieds 5 pouces, largeur 8 pieds 10 pouces.

La fable de Danaé est assez connue pour qu'il nous suffise de n'en rapporter que les principales circonstances. Acrisius, roi d'Argos, pour dérober sa fille unique à la connaissance des hommes, la fit enfermer dans une tour d'airain, afin d'empêcher l'accomplissement d'un oracle qui avoit prédit qu'il mourroit de la main de son petit-fils. Mais Jupiter, épris des charmes de la belle captive, se changea en pluie d'or, et, sous cette forme, pénétra dans sa prison. Persée, dont les actions ont été célébrées par les poètes, naquit de cette intrigue, et réalisa l'oracle, sans le vouloir, en tuant son aïeul d'un coup de palet dans une joute où il voulait lui montrer sa force et son adresse.

Le moment choisi par Ann. Carrache est celui où Jupiter descend, transformé en pluie d'or, vers la fille d'Acrisius, qui, nue, à demi couchée sur un lit, dérange un de ses rideaux cramoisi pour mieux jouir du prodige. L'Amour, avec un air fripon, ramasse les pièces d'or et les met dans son carquois. A travers la croisée on voit un bout de paysage.

Ce tableau se fait principalement remarquer par la pureté et la noblesse du dessin des deux figures, la finesse d'expression de celle de l'Amour. L'effet en est vrai et piquant. On voudrait un peu moins de froideur dans la tête de Danaé.

Avant de passer dans la collection du comte de Stafford, cette peinture faisoit partie de la galerie du duc d'Orléans, et fut portée à 3000 fr. dans l'estimation qui précéda la vente qui en fut faite en 1791. Nous ignorons ce que l'a payé le possesseur actuel, mais pour donner au lecteur une idée du prix auquel il a dû s'élever, il nous suffira d'indiquer ici et la somme à laquelle fut vendue la collection entière, et le prix qu'on mit ensuite à quelques-unes de ses parties. Les 280 tableaux de l'Ecole italienne, et les 27 tableaux de l'Ecole française, que contenait cette galerie, furent donnés, en 1791, à M. Walequiers, banquier à Bruxelles, et à M. la Borde de Mereville, pour la somme de 818,700 liv. tournois, prix total des estimations partielles. Ce dernier, devenu seul propriétaire, revendit le tout, en 1796, à MM. le duc de Bridgwater, le comte de Carlisle et lord Gower, pour 43,500 liv. sterlings environ 1,044,000 francs de France; enfin, ces différens seigneurs, après avoir conservés chacun plusieurs pièces très-capitales et vendu le reste à l'encan, en 1799, furent encore amplement remboursés de leurs avances. Cette disgression, qui n'a d'autre mérite que de donner l'historique des vicissitudes de la fameuse galerie du Palais-Royal, n'ôte ni n'ajoute rien au mérite réel du tableau de Danaé; car on se tromperait souvent si l'on jugeait toujours de la valeur des objets d'arts par le prix que certains amateurs y mettent.

Ce tableau a été gravé par N. *Lemire*, en 1786.

Christian William Ernest **Dietrich**. École **Allemande**.

1712. ~~~~~~~~~~~~~~~~~~~~ 1774.

JÉSUS GUÉRISSANT DES MALADES. 6-11-118

Tableau de la Galerie Lucien Bonaparte; peint sur toile.

Figures de petites proportions.

Chrétien - Guillaume - Ernest Dietrich ou Dietrici, comme le nomment les Italiens, naquit à Weimar en 1712, et mourut à Dresde à l'âge de 62 ans, ou, selon quelques biographes, à 64 ans.

Son père lui donna les premiers élémens de son art, et le fit entrer, en 1727, dans l'Ecole de Al. Thiele, peintre de paysages, établi à Dresde. Maîtrisé par son propre génie, Dietrich ne s'assujettit pas à suivre la manière de ce nouveau maître et n'en fut, à bien dire, que l'émule ou, si l'on veut, le concurrent heureux. Lecomte de Bruhl, ministre du roi de Pologne, et amateur éclairé des Arts, charmé des heureuses dispositions du jeune Dietrich, le prit sous sa protection, lui assura une pension de 400 florins (environ 1300 f.), et lui commanda plusieurs tableaux qui, pour la plupart, furent malheureusement pillés ou détruits pendant la guerre de sept ans. Dietrich dut en quelque sorte sa fortune à son rare talent pour imiter la manière des différens maîtres de l'Ecole allemande. Il faisoit ces pastiches avec une facilité, une prestesse d'exécution qui tenoient du prodige. Sa réputation en ce genre étant parvenue jusqu'à la cour, Auguste II, pour en juger par lui-même, lui fit exécuter deux tableaux : l'un dans le goût d'Ostade, l'autre dans la manière de

Poelembourg. Le roi, satisfait, prit dès ce moment Dietrich à son service et lui fournit mille occasions de développer ses facultés. Notre jeune artiste, pénétré du sentiment de son propre mérite, prit bientôt du dégoût pour la cour d'Auguste II, où il lui sembloit qu'on accordoit une trop grande préférence aux artistes italiens. Pour s'éloigner de ce séjour, il prétexta un voyage en Hollande; alla d'abord dans sa ville natale, oú il s'occupa quelque temps à peindre et à graver, et revint ensuite à Dresde, en 1742, dans l'intention de s'y fixer. A son retour, le roi, qui n'avoit cessé de l'affectionner, l'envoya en Italie, afin d'y perfectionner son talent; mais, soit que la vocation de Dietrich fût plus pour le paysage que pour l'histoire, ce voyage n'amena aucun changement remarquable dans sa manière de traiter les sujets historiques. Il semble qu'il n'ait eu des yeux que pour voir la beauté des sites de ce pays enchanteur, et que la faculté d'y étudier les chefs-d'œuvre des grands peintres d'histoire qu'on y rencontre à chaque pas, lui ait manqué. Quoi qu'il en soit, il ne visita pas sans fruit la terre classique des arts, puisque ce fut à son retour qu'il exécuta cette foule de payages qui lui ont acquis la juste réputation dont il jouit, et lui ont mérité, jusqu'à un certain point, le surnom de Raphaël des paysagistes que son contemporain et compatriote Winckelmann n'hésite pas à lui donner.

Les paysages de Dietrich sont riches et variés. On y admire la plupart des beautés qui font le charme des productions des Claude Lorrain, Jean Both, Berghem, Dujardin, Everdingen, Poelembourg, Elzheimer, et ce goût fin, délicat qui fait le principal mérite de ses tableaux d'histoire.

Quant à ces derniers, le plus juste reproche qu'on puisse leur faire est de manquer d'originalité. Ils ont un caractère mixte qui ne permet pas de décider de quelle école ils sont sortis. Au reste, ils ne manquent ni de noblesse dans le style, ni de correction dans le dessin, quoique l'on puisse désirer quelquefois plus d'élévation dans l'un et plus d'énergie dans l'autre. Ses figures sont généralement gracieuses, mais cette grâce est plus séduisante qu'originale; son coloris, chaud et harmonieux, manque souvent de transparence dans les ombres et de fraicheur dans les demi-teintes; ses oppositions sont rarement assez piquantes; enfin sa touche nette, savante, moelleuse, empâtée, que des glacis judicieusement appliqués, rendent extrêmement soignée, n'a jamais cette froideur que Van der Werff a donné à la sienne par un fini trop précieux.

Comme graveur à l'eau forte, Dietrich mérite à peu près les mêmes éloges. On a de sa main un grand nombre d'estampes, dans lesquelles il a cherché à imiter la manière de différens maîtres allemands et flamands, tels que Lairesse, Ostade, Rembrandt, Poelembourg, Everdingen et autres. Son œuvre, composé d'environ deux cents pièces, est extrêmement difficile à compléter, parce que, après avoir fait tirer un certain nombre d'épreuves de ses planches, il en faisoit gratter et repolir le cuivre pour y graver de nouveaux sujets.

Les tableaux d'histoire de Dietrich sont très-recherchés. On en rencontre rarement dans les cabinets des amateurs; et même dans les collections des souverains. Le Musée du Louvre n'en possède aucun; le tableau de l'adoration des bergers, qu'on y a vu, et qui

étoit tiré du cabinet du stathouder, ne s'y trouvant plus depuis 1815. Ce n'est donc qu'à Dresde qu'on peut prendre une juste idée de la variété d'exécution et de la fécondité d'imagination de ce peintre, dont toutes les compositions brillent autant par le mérite de l'exécution, que par la richesse et la magnificence de l'ordonnance.

Dietrich a traité plusieurs fois le sujet dont nous donnons la gravure. La galerie de Dresde possède le tableau gravé par lui à l'eau forte, mais dont il avoit laissé la planche imparfaite. Lorsque nous publierons l'esquisse de ce second tableau, nous établirons un parallèle entre ces deux peintures; et, par un examen réfléchi, nous mettrons le lecteur à portée d'apprécier le mérite de cet artiste trop peu connu hors de sa patrie. Le marchand de tableaux Le Brun, dont l'expérience et les connoissances peuvent être d'un grand poids lorsqu'il s'agit de fixer la valeur intrinsèque d'un tableau, disoit que ceux de Dietrich n'avoient jamais été portés, en vente publique, au-dessus de 4000 fr.; mais qu'ils s'élèveroient à des prix beaucoup plus élevés si leur mérite étoit plus connu. Ce jugement a été en quelque sorte confirmé depuis. Une copie reconnue comme telle, faite d'après un des chefs-d'œuvre de ce peintre, fut portée en vente publique, jusqu'à la somme de 2960 fr.

Le tableau qui fait le sujet de cet article n'a point été gravé.

117.

A. Corrège pinx.t C. Normand sc.

La Vierge et l'Enfant Jésus.

LA VIERGE, L'ENFANT JÉSUS ET S.T JOSEPH.

Tableau de la Galerie du comte de Stafford à Londres : connu sous le nom de la Vierge au panier; *peint sur bois.*

Hauteur 1 pied, largeur 10 pouces.

Il est assez ordinaire de donner aux tableaux dont les sujets ont, comme celui-ci, une grande ressemblance entre eux, des dénominations tirées des choses accessoires qu'ils représentent. C'est ainsi que celui de la Vierge et du jeune Tobie, de Raphaël, qui est à Madrid, et dont nous avons déjà donné la gravure, se nomme *la Vierge aux poissons;* qu'un autre de l'Albane, où la Vierge lave du linge, s'appelle *la Laveuse*, et que celui-ci porte le titre de *la Vierge au panier*, à cause du panier de jonc qu'on voit au bas. Plusieurs personnes ont attribué ce tableau au Schidone. Cette opinion n'est pas la nôtre; non que le coloris clair, moëlleux et délicat qu'on y admire, soit incompatible avec le faire de ce maître, puisque dans plus d'une circonstance il a prouvé qu'il pouvoit égaler le Corrège dans cette partie de l'art; mais parce que Schidone n'est jamais arrivé à cette sublimité d'expression qui distingue les Vierges sorties du pinceau de l'illustre chef de l'Ecole Lombarde, et dont ce tableau offre un très-bel exemple.

La Vierge, vêtue de rouge pâle, est assise; on lui voit le pied gauche; l'Enfant Jésus est sur ses genoux, ayant une draperie jusqu'à sa ceinture. Le fond repré-

sente l'entrée d'une caverne au-devant de laquelle on voit saint Joseph occupé de menuiserie. La proportion des figures est d'environ quinze pouces.

Ce précieux tableau fut porté pour 3000 fr. dans l'inventaire estimatif de la galerie du Palais-Royal dont il a fait partie avant de passer dans la collection du comte de Stafford. Nous ne répéterons pas ici ce que nous avons déjà dit ailleurs sur le vil prix auquel fut vendu cette galerie qui n'avoit pas même pour rivale la collection de la couronne.

Ce tableau a été gravé par A. L. *Romanet*, pour la *galerie du Palais-Royal*.

118.

Dietrick pinx.t

C. Normand sc.

Jésus guérissant des malades.

119.

Giorgion pinx.t

Mme Soyer sc.

Descente de Croix.

George Barbarelli dit le Giorgion. École Vénitienne.

1478. ~~~~~~~~~~~~~~~~~~~~ 1511.

DESCENTE DE CROIX.

Tableau de la Galerie de Lucien Bonaparte, peint sur bois.

Figures de moyenne grandeur.

Ce tableau, plus connu sous la dénomination de la descente de croix, est, à bien dire, une *Déposition de croix.* Cette remarque est d'autant plus importante, que la différence de talent qu'il faut avoir pour traiter avec succès ces deux sujets, se rencontre rarement dans un même artiste. L'un convient plus spécialement aux peintres qui, comme Rubens, Daniel de Volterre, Jouvenet, peuvent joindre à leurs grandes ordonnances le mouvement, l'énergie, et la vigueur de l'exécution; l'autre aux artistes qui excellent dans l'expression des sentimens de l'âme : Raphaël, Dominiquin et Poussin sont de ce nombre.

Le Giorgion n'a que faiblement profité des beautés que lui présentoit la scène pathétique qu'il avoit à rendre. Le Christ, au moment d'être enseveli dans le tombeau que lui prépare Joseph d'Arimatie, est étendu sur le linceuil qui a servi à le transporter du sommet du Calvaire au lieu de sa sépulture. Les saintes femmes viennent de le déposer à terre et soutiennent encore son corps inanimé. Elles le considèrent avec cette expression de douleur inséparable du sujet, mais que le peintre n'a que froidement exprimée. La Madelaine à genoux aux pieds de Jésus, et plongée dans les plus tristes réflexions, étend les bras et semble dire : Voilà

donc où l'a réduit la méchanceté des hommes. Cette figure dont le mouvement et l'expression sont saisis sur la nature et qui est digne des plus grands maîtres de l'Ecole Romaine, est la plus remarquable de ce tableau. Sous le rapport du coloris, cette peinture est aussi séduisante que vraie, et l'on ne peut trop louer cette franchise, cette légéreté de pinceau, cette fraîcheur des carnations, cette intelligence du clair-obscur, ce bel empâtement de couleurs; enfin, cette fonte harmonieuse des teintes qui furent les qualités distinctives du talent du Giorgion, et lui assignent à jamais la première place, après Le Titien son élève, parmi les coloristes les plus célèbres.

Ce tableau n'a point été gravé.

120.

Guerchin pinx.t

Mme Soyer sc.

Céphale et Procris.

Gio. Francesco Barbieri, dit il Guercino da Cento.

École Bolonaise.

1590. ~~~~~~~~~~~~~~~~~~~~~~~~~~~~~~~~~~~~~ 1666.

CÉPHALE ET PROCRIS.

Tableau de la Galerie de Dresde, peint sur toile.

Hauteur 7 pieds 4 pouces, largeur 8 pieds 10 pouces.

Céphale, fils de Deïonée, roi de Phocide, épousa Procris, sœur d'Oritie et fille d'Erectée, roi d'Athènes. Unis l'un et l'autre par l'amour le plus tendre, ils vivoient heureux lorsque l'Aurore, dans l'espoir de faire partager à Cephale la passion qu'elle avoit conçue pour lui, l'enleva et le sépara ainsi de sa chère épouse. Céphale, inconsolable, resta insensible à l'amour del'Aurore qui, désespérée, le renvoya, en le menaçant qu'un jour viendroit où il désireroit n'avoir jamais vu Procris. Céphale, à ces paroles, fut saisi d'un mouvement de jalousie, et résolut d'éprouver la fidélité de sa femme. L'Aurore l'aida à se déguiser de manière à ne point être reconnu. Il trouva Procris et toute sa maison au désespoir de son absence. Cette preuve d'amour ne le convainquit point; il usa de divers stratagêmes pour éprouver la fidélité de sa femme, tous furent inutiles. Enfin, il eut recours aux présens, et il eut la douleur de voir Procris ébranlée; alors il se fit connoître. Procris eut tant de honte de sa foiblesse, qu'elle s'enfuit dans les bois et se mit à la suite de Diane. Son absence ralluma bientôt l'amour dans le cœur de Céphale. Il engagea son épouse à revenir avec lui. Cette réconciliation ne fut pas heureuse. Procris à son tour prit de la jalousie,

5

et trouva la mort en voulant éclaircir son doute. Céphale étant à la chasse, elle l'y suivit, et se cacha dans un buisson voisin d'un lieu où il étoit entré pour prendre le frais; elle l'entendit alors appeler à son secours l'haleine des Zéphirs, comme il auroit fait d'une maîtresse : *Viens Aure*, disoit-il, viens soulager mon tourment; viens, tu es ma vie, etc.; l'infidélité ne paroissant pas douteuse à Procris, elle poussa, malgré elle, un soupir qui fut entendu de Céphale. Celui-ci tourne sa tête, croit apercevoir une bête fauve au travers du feuillage et lui lance aussitôt son dard. Mais au cri que jette Procris il reconnoît son erreur, accourt vers elle, et, à quelques paroles mal articulées, il devine son erreur; à peine a-t-il le temps de la désabuser, elle expire dans ses bras.

Le Guerchin a choisi le moment où Céphale, assis sur une pierre, se livre à toute la douleur que lui cause la mort de sa chère Procris, dont le corps inanimé est devant lui. L'Amour dans les airs, pleure ce triste événement.

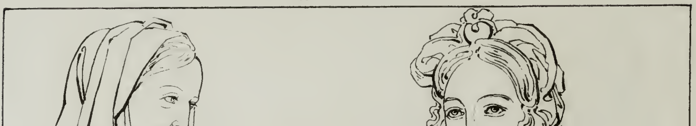
Sous tous les rapports, ce tableau fait infiniment d'honneur au Guerchin. Il fut peint en 1644, et commandé par le marquis Corneille Bentivoglio, neveu du cardinal de ce nom, pour Anne d'Autriche, reine de France. Cette princesse en fit présent au cardinal Mazarin. Des mains de celui-ci il passa dans celles du prince de Carignan, et de là dans la galerie de Dresde. La même galerie possède le pendant de ce tableau : Vénus pleurant Adonis, que Mazarin avoit commandé au Guerchin.

Le tableau de Céphale et Procris a été gravé par L. *Lempereur*.

121,

1.

2.



Leonard de Vinci pinx.t M.me Soyer sc.

1. La Madeleine, 2. La Modestie et la Vanité.

Léonard de Vinci. École Florentine.

1452. ~~~ 1519.

1. LA MADELEINE.

2. LA MODESTIE ET LA VANITÉ.

Tableaux de la Galerie de Lucien Bonaparte, peints sur bois.

Demi-figures de grandeur naturelle.

Léonard de Vinci est mis, à juste titre, en tête des artistes qui, vers la fin du quinzième siècle, opérèrent dans les arts cette heureuse révolution qui fit désigner cette époque par le nom de *la Renaissance*. Ce génie extraordinaire posséda presque toutes les connoissances humaines. Il inventa une foule de machines propres à la guerre ou utiles dans la paix, agissant sur la terre, dans les airs et au sein des eaux; il sut arrêter et diriger le cours des fleuves; ne méconnut aucune des sciences physiques et mathématiques; excella dans la musique, la peinture, la sculpture et l'anatomie; enfin, fut un véritable Protogène. Le Verrocchio, qui exerçoit avec distinction tous les arts libéraux, en montra les élémens à Léonard; mais l'élève, après un petit nombre de leçons, ayant surpassé son maître, cessa de prendre ses conseils, et ne consulta plus que la nature.

Lorsqu'on voit Léonard de Vinci reculer les bornes de la plupart des sciences connues de son temps, et faire en physique comme en mécanique des découvertes d'une haute importance, on regrette qu'un génie aussi vaste et aussi profond, qui joignoit à une

grande justesse d'esprit l'imagination la plus active, n'ait pas porté toutes ses facultés vers un même objet. A quel degré de perfection n'eût-il pas porté la peinture, lui qui laissa bien loin en arrière les artistes qui le précédèrent, si tous les instans de sa vie, longue et laborieuse, lui eussent été consacrés ! Malheureusement Léonard ne sut pas se fixer; il s'occupa tour à tour de travaux plus ou moins étrangers aux beaux arts. La pénétration de son esprit qui lui laissoit toujours entrevoir un mieux qu'il ne pouvoit atteindre, puisque à mesure qu'il avançoit dans la science, le but vers lequel il tendoit sembloit s'éloigner; le temps considérable qu'il employoit à rechercher les moyens qui devoient le conduire à cette perfection imaginaire; enfin le soin infini avec lequel il terminoit ses tableaux, furent autant de causes qui, avec celle de son inconstance et de son peu de fixité dans ses occupations, l'empêchèrent de produire un nombre d'ouvrages proportionné à ceux que sa longue carrière lui permettoit de laisser à la postérité.

Comme presque tous les peintres, Léonard eut trois manières différentes. Pour type de la première nous citerons un enfant couché dans un berceau que l'on voit à Bologne. Ce tableau est peint avec une extrême patience; la lumière y est prodiguée, Léonard ne songeoit pas encore à cette économie savante qui fut par la suite une des bases de sa meilleure manière. La Vierge au rocher, du Musée du Louvre, dont A. *Desnoyers* a fait, il y a quelques années, une très-belle gravure, peut être citée comme modèle de sa seconde manière : les ombres en sont extrêmement fortes et peu transparentes (le temps a encore aggravé ce

défaut) ; la figure du petit saint Jean porte principalement l'empreinte de cette seconde manière. Enfin, la charmante Hérodiade de la tribune de Florence nous fournira l'exemple de la troisième. Les demi-teintes dont ce tableau se compose presque en entier, offrent un aspect plus tranquille, une harmonie plus tendre. Par une économie de lumière sagement combinée avec des ombres moins prononcées que dans la seconde manière, Léonard a donné à ce tableau le plus grand relief possible.

La tête de la Madeleine, que possède Lucien Bonaparte, et dont nous donnons le trait, nous paroît être la même que Richardson vit à Florence ; du moins son jugement sur cette demi figure, qu'il trouva fort belle et moins dure qu'aucune de celles qu'il avoit vues de ce maître, convient au tableau qui nous occupe, et qu'on peut considérer comme appartenant à la troisième manière de Léonard.

Il en existe une fort belle gravure que nous croyons exécutée par Longhi artiste du plus grand talent.

Quant au tableau de la Modestie et la Vanité que Vasari a vu dans le palais Barberini à Rome, et dont il se plaît à reconnoître le mérite, il est au-dessus de tout éloge. On y voit Léonard, après avoir atteint toutes les parties matérielles de son art, arriver au sublime, et chercher à rendre les mouvemens de l'âme. Ici, comme dans ses autres tableaux, son pinceau est extrêmement soigné. Les lois de la perspective, ainsi que la théorie de la lumière et des ombres, y sont si bien observés, que, de loin, cette peinture a toutes les apparences du relief, et que, lorsqu'on s'en approche, on ne voit ni touche ni teintes isolées, mais des nuances

et des passages dont on n'aperçoit point les traces. Enfin, ce tableau est d'une telle perfection, qu'à Rome il est reconnu qu'aucun peintre n'a pu encore réussir à en faire une copie passable. On ne sait ce qu'on y doit le plus admirer, ou de la justesse de l'expression, ou de la simplicité des moyens employés pour rendre deux sentimens aussi opposés que la Modestie et la Vanité.

Ce tableau a été gravé par *Volpato ;* mais il y a des différences sensibles entre son estampe et la peinture. Le corps de la figure qui représente la Vanité y est plus de profil, ses deux mains sont élevées : l'une tient une fleur, l'autre est telle que nous la représentons dans notre esquisse. Le vase sur lequel elle pose, ici, une de ses mains, est, dans son estampe, plus vers la droite du spectateur. Sa forme est différente. La figure de la Modestie offre aussi quelques changemens. Le dessin qui nous a servi ayant été fait d'après la gravure au trait et à l'eau-forte, publiée à Londres lorsque le tableau y étoit, nous croyons pouvoir répondre de son exactitude.

La figure de la Vanité a été gravée séparément par *Blot*, avec un talent très-remarquable. Sa gravure diffère de l'estampe de Volpato en ce que la Vanité y est représentée la tête et les épaules couvertes d'un voile transparent et richement orné.

122.

Jérome Mazzuoli pinx.t Mme Soyer sc.

La Vierge, l'Enfant Jésus, St George, &ca.

Jérôme Mazzuola. École Parmesane.

N. inc. ~~~~~~~~~~~~~~~~~~~~~~~~~~ *vers* 1586.

S.T GEORGE AUX PIEDS DE L'ENFANT JÉSUS.

Tableau de la Galerie de Dresde, peint sur toile.

Hauteur 5 pieds 5 pouces, largeur 4 pieds 10 pouces.

Jérôme Mazzuola, ou Mazzuoli, comme l'appelle Lanzi, est mis au nombre des bons peintres de l'Ecole parmesane; mais comme la plupart des ouvrages qu'il a composés sont conservés à Parme, sa réputation ne s'est guère étendue au-delà du théâtre de ses travaux. Né dans les dernières années du quinzième siècle, Jérôme Mazzuoli fut pendant quelque temps associé aux travaux de Francesco Mazzuoli son maître et son cousin; mais les dispositions testamentaires de ce dernier prouvent que l'amitié qui les avoit unis n'existoit plus à l'époque de la mort de ce dernier, puisque son héritage, échut à deux étrangers. Jérôme Mazzuoli fut un excellent coloriste; il a peu de rivaux dans l'art d'empâter les couleurs, mérite d'autant plus remarquable chez lui, qu'il ne parcourut point l'Italie pour en voir les chefs-d'œuvre, et qu'il n'alla pas même à Rome. Le Corrège et le Parmesan furent les deux modèles auxquels il s'attacha de préférence. Les noces de sainte Catherine qu'il peignit pour l'église *del Carmine*, sont tout-à-fait dans leur manière, et c'est sans doute ce qui a fait dire qu'il avoit beaucoup peint d'après Francesco. Il entendoit très-bien la perspective. Lanzi compare aux meilleurs ouvrages du Pozzo les détails d'architecture dont il avoit embelli un tableau de la Cène, qu'il

avoit peint dans le réfectoire de Saint-Jean, et où il y avoit une colonade d'un effet admirable. Il peignoit la fresque d'une manière large, facile, harmonieuse; ses compositions sont riches, variées, pleines de vie. Aucun peintre n'a fait pour les églises de Parme un aussi grand nombre de tableaux à l'huile que lui; aucun n'a fait autant de fresque, ni autant de tableaux de chevalet; et cependant il travailla encore pour Saint-Benoît de Mantoue et pour d'autres lieux. On admire d'abord qu'un seul homme ait put produire autant d'ouvrages; mais cette admiration s'affoiblit quand on les examine avec quelque attention. A côté de grandes beautés on aperçoit de grands défauts; les extrémités des figures sont quelquefois mal dessinées. Jérôme Mazzuoli, de même que son maître, prend trop souvent l'affectation pour de la grâce, il exagère l'expression des passions. Mais comme les tableaux où ces défauts se font particulièrement sentir, sont l'ouvrage de plusieurs peintres, il est juste de ne pas les attribuer à lui seul. L'abbé Mari a prouvé, par exemple, que Mazzuoli s'étoit associé d'autres peintres pour faire la Multiplication des Pains à Saint-Benoît de Mantoue. Il y a dans cette composition des groupes de la plus grande beauté, et d'autres parties d'une telle incorrection, qu'elles semblent être d'une autre main. Cependant, comme on retrouve de semblables défauts dans des ouvrages entièrement exécutés par Jérôme Mazzuoli, on peut croire que plusieurs de ceux qu'on lui reproche dans celui des Cinq Pains, doivent lui être imputés.

Les tableaux de Jerôme Mazzuoli sont extrêmement rares dans les galeries des souverains, et celle de Dresde étant peut-être la seule qui puisse nous procurer l'oc-

casion de parler des productions de cet estimable artiste : nous donnons le trait du plus capital des deux qu'elle possède. Il représente la Vierge, Jésus, saint Jean, un Ange et saint Georges (1).

Le personnage que nous prenons pour un saint Georges, n'est peut-être que le portrait du donateur du tableau, qui, selon la coutume du temps, aura voulu y être peint. Mazzuoli l'a représenté prosterné aux pieds de l'Enfant Jésus que la Vierge tient sur ses genoux, et recevant du Rédempteur une chaîne d'or qu'il lui passe au cou, comme pour lui témoigner qu'il l'admet au nombre de ses chevaliers. Saint Jean, qu'un Ange tient sous les bras, montre le Messie. On retrouve dans ce charmant tableau la plupart des beautés qui distinguent les productions sorties du pinceau de Francesco Mazzuoli dit le Parmesan, que ses contemporains surnommèrent le *Rafaëlino*, le petit Raphaël.

C'est peut-être ici le lieu de remarquer qu'il n'en est pas des artistes comme des hommes qui se sont distingués dans les lettres ou dans les sciences. Il suffit à ceux-ci pour obtenir la réputation qu'ils méritent, de faire imprimer leurs ouvrages. Les exemplaires s'en répandent dans tous les pays, et chacun peut les apprécier par lui-même ; tandis que le mérite du peintre reste attaché au plafond, au mur, ou à la toile auxquels il l'a confié. Il n'y a jamais qu'un pays, qu'une province, qu'une ville, qu'un palais, qu'une église qui puisse en jouir à la

---

(1) L'autre représente la fortune sur un globe ; à côté est une femme qui paroît effrayée. Il est peint sur bois. — Haut. 7 pieds 6 pouces, larg. 4 pieds.

fois. Confiné dans cet étroit espace, il y demeure, pour ainsi dire, emprisonné jusqu'à ce que la gravure le multiplie. Encore n'en conserve-t-elle pas toujours la physionomie. De là vient que les peintres les plus loués dans les pays étrangers ne furent pas toujours les plus habiles dans leur propre patrie.

Gravé par *Michel Auber*, artiste peu recommandable, né à Paris en 1700, et mort dans la même ville en 1757.

B. E. Murillo pinx.t
Mme Soyer sc.

La Vierge aux Anges.

Barth. Etienne Murillo. Ecole Espagnole.

1618. ~~~~~~~~~~~~~~~~~~~~ 1682.

LA VIERGE ENTOURÉE D'ANGES.

Tableau de la Collection du Roi d'Espagne, peint sur toile.

Figures de grandeur naturelle.

Voici un de ces sujets mystiques souvent répétés par les peintres des pays catholiques : toutefois, le sujet une fois admis, on n'y trouve rien qui blesse la raison, ou les convenances. On peut même dire qu'il y a dans dans ces tableaux un attrait réel et plus d'une idée poétique. Ils ont reçu diverses dénominations qui paraissent également leur convenir. En effet, ils représentent à-la-fois le triomphe de la Vierge, ses vertus qui la firent choisir pour être la mère d'un Dieu devenu homme, sa domination sur l'univers chrétien, figuré symboliquement par le globe sur lequel ses pieds son posés, et enfin sa suprématie sur les Anges, dont plusieurs sont ici près d'elle dans des attitudes d'amour et de respect.

Sous le rapport de l'art, ce sujet étoit vraiment heureux. Il permettait au peintre d'exprimer sur le visage de Marie une piété touchante, et de s'élever jusqu'au sentiment exquis de la beauté. Murillo a dignement saisi les données principales de cette composition : rien de plus naïf et en même temps de plus élégant que l'attitude qu'il a donnée à la mère de Jésus. Les grands coloristes, tels que lui, savent toujours tirer un parti

très-avantageux de ces fonds brillans que l'on appelle des *gloires*, et qui, offrant au centre du tableau un foyer de lumière, attirent doucement les yeux des spectateurs.

Murillo n'avoit pas moins de 56 ans, lorsqu'il fit ce tableau, à la demande du chanoine Don Justin Neve, son ami; mais, comme cet artiste avoit adopté depuis long-temps des principes solides, et qu'il ne travailloit point au hasard, il fut du nombre de ceux dont les productions exécutées dans un âge avancé annoncent la maturité du jugement, sans aucune trace de décadence. Ce tableau justement célèbre en Espagne, où il a servi de type à la plupart des sujets dits de la *Purissima* qu'on y rencontre dans presque toutes les maisons, peut soutenir la comparaison avec les plus précieux ouvrages de l'Ecole Lombarde, si fameuse pour la manière large et ferme dont elle a su traiter en grand les sujets de dévotion. Les parties principales de l'art y sont portées à un très-haut degré de perfection: la tête de la Vierge est d'une beauté si parfaite qu'aucun peintre, pas même le célèbre Alonza Cano, n'ont pu en faire une copie qui donnât une idée de la perfection de l'original. Enfin tout ce qui tient à la couleur et à l'entente du clair obscur y est merveilleux : de tous les tableaux de Murillo aucun ne lui mérita mieux que celui-ci les honorables noms de Titien Espagnol et de prince de l'Ecole de Séville.

Ce tableau n'a point été gravé.

124.

Murillo pinx.t | M.me Soyer sc.

S.t François descend Jésus Christ de la Croix.

Barth. Etienne Murillo. Ecole Espagnole.

1618. ~~~~~~~~~~~~~~~~~~~~ 1682.

SAINT FRANÇOIS DESCEND JÉSUS-CHRIST DE LA CROIX.

Tableau de l'Eglise des Capucins de Séville.

Figures de grandeur naturelle.

Ce fut vers la fin de sa carrière que Murillo exécuta les seize tableaux qui transformèrent en un véritable Musée le couvent des Capucins de Séville, et immortalisèrent leur auteur. Si celui que nous publions n'est pas, par le nombre de figures, le plus capital de cette suite, il en est du moins le plus étonnant, sous le rapport de l'expression et de l'effet général; car on ne saurait porter à un plus haut degré la finesse, l'harmonie des teintes, et le merveilleux du pinceau, qu'il ne l'a fait dans ce charmant tableau. Quant au choix du sujet, il n'est personne qui ne soit frappé de sa bizarrerie et ne sourie de l'anachronisme que présente la réunion des deux figures principales. La seule excuse en faveur de l'artiste est qu'il lui a été désigné par des moines dont la principale idée étoit, sans doute, d'honorer le fondateur de leur ordre, ou de retracer la vision de quelqu'un de leurs frères. Murillo du moins a su racheter ce vice radical par des beautés du premier ordre, et rendre ce tableau l'un des principaux titres à sa célébrité.

Les ouvrages de Murillo sont très-nombreux en Espagne, et ils s'y soutiennent à très-haut prix. La plupart appartiennent à des corporations religieuses. Les

plus remarquables se voient au Palais du Roi à Madrid, à l'Escurial, à Séville dans le cloître Saint-François de l'Observance et dans celui des Capucins, à l'Hôpital de la Charité, à la Cathédrale, chez le marquis de San-Yago, et à l'Hospice des Vénérables où se voit son célèbre tableau de la conception de la Vierge.

Son tableau de Saint François n'a point encore été gravé.

125.

125.

N. Poussin pinx.t   Mme Soyer sc.

Le Mariage

LE MARIAGE.

Tableau de la Galerie du comte de Stafford à Londres, peint sur toile.

Hauteur 3 pieds 8 pouces, largeur 5 pieds 5 pouces.

Au milieu d'une salle richement ornée de colonnes, de pilastres, et de guirlandes de fleurs, Poussin a représenté le sacrement du Mariage, par l'union de la Vierge et de Saint Joseph. Un vieillard assis qu'on peut supposer être le grand prêtre Zacharie, malgré que ce soit ordinairement chez les Juifs le père du fiancé ou de la fiancée qui unisse les époux, présente la main de la Vierge à Saint Joseph. Celui-ci, à genoux ainsi que la Vierge, lui passe au doigt l'anneau nuptial; il tient d'une main la verge fleurie que les peintres lui donnent ordinairement par allusion à une ridicule tradition légendaire qui veut que, de tous les prétendans de Marie, Saint Joseph fût le seul dont le bâton fleurît subitement. Les deux époux sont couronnés de fleurs. Le vêtement de Saint Joseph est d'un jaune changeant. La mante de la Vierge est bleue. Derrière le grand prêtre un jeune homme habillé de violet porte un vase et une éguère. Enfin de nombreux spectateurs, hommes, femmes, filles et enfans, parmi lesquels on distingue, derrière Marie, Saint Joachim et Sainte Anne, assistent à cette auguste cérémonie, qui excite chez tous, selon leur sexe et leur âge, des sentimens divers.

Ce tableau, le dernier des sept Sacremens que le

Poussin peignit pour M. de Chantelon, fut envoyé à cet amateur en 1648. Nous n'affirmerons pas, comme plusieurs auteurs ont osé le faire, que ce soit la difficulté de traiter ce sujet, souvent représenté par les peintres, qui ait empêché le Poussin de s'en occuper plus tôt. On peut juger par la vue de l'esquisse jointe à cet article que l'artiste philosophe n'est point ici inférieur à lui-même, et que ceux qui ont prétendu que son tableau étoit une nouvelle preuve que rien au monde n'étoit plus difficile à faire qu'un bon mariage, même en peinture, ont eu plutôt envie de faire une plaisanterie que de porter un jugement solide. Le Poussin, dont tous les tableaux sont des modèles à suivre pour l'exactitude des costumes et des usages des peuples qu'il a mis en scène, s'est écarté ici de la vérité historique. Il a vêtu ses personnages à la romaine sans faire attention que le peuple de Dieu faisoit chez les Romains une caste particulière qui conservoit les usages et les costumes de ses pères. Afin de mettre le lecteur à portée de juger de l'importance des critiques qu'on est en droit de lui faire, nous allons donner quelques détails sur le costume des anciens Juifs et sur les cérémonies qu'ils observent de temps immémorial à la célébration de leurs mariages, cérémonies qui furent sans doute les mêmes à l'époque de l'union de la Vierge et de Saint Joseph, puisqu'il est reconnu que ce peuple, religieux observateur des coutumes de ses pères, n'a presque rien changé à ses anciens usages.

Les Juifs laissoient croître leur barbe (1), et se ra-

---

(1) On trouve dans le Lévitique, ch. 19, une défense expresse aux Juifs de raser leur barbe.

soient les cheveux. Absalon, à qui sa belle chevelure fut si funeste, de même que les jeunes gens d'une très-belle taille, vêtus de pourpre tyrienne, armés de carquois, et portant de longs cheveux semés d'une poudre d'or dont parle Josephe, lorsqu'il rend compte des forces de Salomon, de ses cheveux, de ses chariots, etc., ne démentent pas cette assertion, ils prouvent seulement que les hommes effeminés ou corrompus laissoient croître leurs chevaux. Ceux du grand prêtre étoient coupés tous les vendredis : les simples prêtres se les coupoient tous les mois. Saint Paul, écrivant aux Corinthiens, dit qu'il est contre nature qu'un homme laisse croître ses cheveux. Par cette raison les Juifs avoient continuellement la tête couverte ; c'étoit chez eux un signe de tristesse de se découvrir, du moins Moïse défend aux prêtres de donner ce signe d'affliction. Le bonnet des prêtres étoit une espèce de toque assez semblable au turban, il étoit de toile blanche, et couvroit toute la tête. Jamais les Juifs ne se montroient tête nue en public ni même dans le temple, aujourd'hui encore ils croiroient manquer de respect à la divinité s'ils lui adressoient leurs vœux ayant la tête découverte.

On s'accorde assez généralement à croire que l'habillement des Juifs étoit composé de quatre parties : la chemise ou tunique, la robe, le manteau et la ceinture. La tunique étoit communément sans couture. La robe se mettoit sur la tunique, elle avoit de courtes manches et descendait jusques sur les talons. Les plis qu'elle formait autour du corps étoient arrêtés par une vaste et longue ceinture qui se nouoit par devant et servoit, à-la-fois de bourse et soutenoit les armes

blanches qui étoient la seule défense de ce peuple. Du temps de Moïse on pendoit encore à cette ceinture une petite pioche (1) et des balances pour peser l'argent non monnoyé, qui servait au commerce (2); le manteau de dessus étoit carré, et l'on pense que les Juifs le portaient en lozange. Un des angles descendait jusque sur les talons; l'autre étoit replié et retomboit en pointe au milieu du dos; les deux autres, qui servoient à envelopper les bras, s'agraffoient au milieu de la poitrine ou se jetoient sur les épaules. Ces manteaux avoient aux quatre coins des franges, ou bandes, ou cordon, couleur hyacinthe (3). A l'époque du mariage de Saint Joseph les Juifs portoient encore des franges à leurs manteaux, puisque Jésus reprocha aux Pharisiens d'en porter, pour se distinguer, de plus longues que les autres Juifs. Le taleb dont les Juifs se servent aujourd'hui dans les synagogues n'est qu'un diminutif du manteau de leurs aïeux. Les Juifs avoient leurs habits de fête et leurs habits de cérémonie. Josephe rapporte que lorsque Agrippa vint à Jérusalem, tous les Juifs furent au-devant de lui avec leurs habits de cérémonie. Des habits déchirés étoient pour eux des habits de deuil; alors, suivant le même historien, ils quittoient leur bonnet et leur ceinture, se mettoient des cendres sur la tête et se couvroient d'un ajustement semblable à un sac auquel on auroit fait vers le fond une ouverture pour passer la tête. Les prêtres ne por-

---

(1) Pour le singulier usage de cette pioche, voyez le Deutéronome, ch. 23, vers. 13.

(2) Deutéronome, ch. 25, vers 13.

(3) Nombres, ch. 15, vers. 38. Deutéronome, ch. 22, vers. 12.

toient point le deuil ; leur habit étoit blanc et de lin ; leur ceinture violette, nouée par devant, pendoit jusqu'à terre ; les sacrificateurs mettoient sur cet habit un manteau de diverses couleurs qu'ils attachoient sur les épaules, qui tombait jusqu'à terre, et auquel on donnoit le nom de stole. Lorsqu'ils n'étoient pas en exercice, ils étoient habillés comme les autres Juifs ; mais lorsqu'ils alloient au temple, par la ville, ou en voyage, ils devoient être revêtus de leurs habits sacerdotaux. C'est ce que l'on peut conjecturer de ces paroles de J. C. : « Un bon serviteur doit toujours être muni de sa ceinture et prêt à obéir ». Lorsque l'Ange vint délivrer Saint Pierre de sa prison, il lui dit : Prenez votre ceinture et vos sandales, prenez votre manteau et me suivez (1). Il n'y a rien de certain sur la chaussure des Juifs au temps de Moïse ; ses Apôtres eurent des souliers et des sandales, Saint Pierre portoit des sandales, et Saint Marc (ch. 6.) nous apprend que J. C. vouloit que ses disciples fussent ainsi chaussés. D'un autre côté, Saint Jean-Baptiste, en disant qu'il n'étoit pas digne de dénouer les cordons des souliers de celui qui venoit après lui, nous apprend positivement que les Juifs nouoient leurs souliers avec des cordons. Les souliers du grand prêtre étoient couleur de pourpre. Quant à la matière dont ces chaussures étoient faites, on pourroit croire, d'après le Deutéronome, ch. 33, vers. 25, et les bottines de cuivre de Goliath, qu'on y employoit indifféremment le fer et le cuivre, à l'époque où vivoit Saint Joseph l'usage du cuir avoit remplacé celui des métaux. On rapporte que, pendant le siége de Jérusalem par Titus, les Juifs man-

---

(1) Actes des Apôtres, ch. 12.

gèrent jusqu'au cuir des souliers. Ils se faisoient aussi des chaussures avec du papyrus, de la soie, du jong, du lin.

L'usage des Hébreux de couvrir de nattes et de tapis le plancher de leurs appartemens a fait croire que dans leur intérieur ils ne portoient point de chaussures, et que ce soin qu'on leur connoît de se tenir les pieds bien nets vient de cette coutume.

Le costume des femmes Juives différoit peu de celui des hommes, du moins on n'a rien de positif sur la forme de leurs vêtemens, auxquels l'Ecriture donne les mêmes noms qu'à ceux des hommes. Cependant on sait qu'elles laissoient croître leurs cheveux, et qu'elles en prenoient le plus grand soin. Cette parure naturelle avoit un tel prix à leurs yeux, que lorsque l'une d'elles avoit manqué aux lois de l'honneur, on lui rasoit la tête. On croit assez généralement que les filles Juives laissoient flotter leurs cheveux sur leurs épaules, et que les femmes, au contraire, les tenoient relevés par le moyen d'une mître, élevée en pointe, à laquelle elles adaptoient un voile, symbole de leur engagement. Du temps de Saint Paul les femmes Juives ne se montroient encore en public que le visage couvert de leur voile. Il est souvent fait mention dans l'Écriture des mîtres éclatantes des femmes. Il paroît que les courtisannes les faisoient peindre et les enrichissoient de perles et de pierreries. On voit par les présens qu'Eliézer offrit à Rebecca, qu'au temps de Moïse ces femmes portoient des pendans d'oreille, des *nezem*, pendans de nez, des bracelets et autres bijoux. Lorsque le prophète Isaïe (1) attaque le luxe et parle des bijoux

---

(1) Chap. 3.

dont elles se parent, il en est un qui doit nous arrêter un instant : c'est l'anneau d'or ou espèce de jarretières que les Juives se mettaient aux jambes, parce que ce bijou semble prouver que les robes longues, fermées, traînantes et retenues vers le milieu du corps par une ceinture, que les artistes donnent ordinairement aux femmes de cette nation, ne sont pas celles qu'elles portoient réellement; car il n'est pas présumable qu'un ornement blâmé par le Prophète fut caché sous de longs vêtemens. On peut donc conjecturer que ces robes des femmes étoient ou courtes ou ouvertes par devant, et que les femmes portoient de larges caleçons qui se fixoient au-dessus de la cheville du pied par des anneaux dont la richesse varioit suivant l'opulence de la personne qui s'en paroit.

Quant à la forme du reste de leur ajustement, il est, comme nous l'avons dit, fort incertain. Toutefois il paroît constant que l'espèce de manteau qu'elles portoient par dessus leur tunique étoit fort ample, et, qu'en l'étendant, une femme pouvoit s'en couvrir toute entière. Il n'y avoit que les personnes distinguées par leur rang ou leurs fonctions qui eussent le droit de porter des étoffes de diverses couleurs. Si, dans la suite, ce luxe gagna les riches et les courtisans, il ne fut pas commun parmi le peuple Juif. Nous terminerons nos observations sur le costume des femmes Juives par faire remarquer que c'est contre la vraisemblance que les peintres leur donne quelquefois des sandales comme aux hommes, ou les représentent pieds nuds. Dans tous les pays, les femmes portent et ont dû porter, dans tous les temps, des chaussures plus élégantes, plus légères et plus riches que celles des hommes. On doit donc

supposer que le sexe portoit des espèces de brodequins, à-peu-près de la forme de ceux en usage aujourd'hui chez les femmes de l'Asie, ou que les *tachas* dont parle l'Écriture, étoient une chaussure qui couvroit entièrement le pied et venoit se joindre et s'attacher avec le caleçon dont nous avons parlé.

Après avoir fait connoître ce qu'il y a de plus intéressant dans nos recherches sur l'habillement des Juifs, il nous reste à décrire les principales formalités observées dans leurs mariages.

Le mariage, chez les Juifs, est un acte purement civil, un simple contrat fondé sur le consentement des parties, et que l'on pouvoit anéantir en plusieurs cas énoncés dans la loi de Moïse. Ainsi il faut écarter toute idée de prêtre, de sacrement, de temple ; le père de la fille ou du garçon est communément le ministre du mariage. On sait que ce fut le père de Sara qui la maria à Tobie. L'Écriture rapporte qu'il prit la main de sa fille, et, la mettant dans celle du jeune homme, il dit : Que le Dieu d'Abraham, que le Dieu d'Isaac, et le Dieu de Jacob soit avec vous, qu'il vous unisse, et vous comble de ses bénédictions. Les Juifs ayant perdu beaucoup de leur simplicité primitive, nous allons examiner avec quelques détails les changemens qui sont survenus depuis et qui se rattachent plus particulièrement au tableau du Poussin.

Les deux époux se placent sous un dais porté par les jeunes gens de la noce. Le mari arrive le premier ; des femmes amènent ensuite l'épouse, qui tourne trois fois autour de son mari, et se place à sa droite. On les couronne alors tous deux (Cantique des Cantiques, ch. 3, et Isaïe, ch. 61). Cet usage existoit du temps de

la Vierge. Il est dit dans *Misnach* qu'il fut aboli pour l'homme sous Vespasien, et pour la femme, lorsque Titus assiégea Jérusalem. La couronne de l'époux étoit composée de sel transparent comme le cristal, et de soufre sur lequel on traçoit diverses figures. On en faisoit aussi d'or, de myrthe, d'olivier, etc. Celle de l'épouse étoit le plus souvent d'or et faite en forme de tour. (Voyez Basnage, histoire des Juifs, tome 6e). On croit assez généralement que du temps de J. C. les habits des epoux et de tous ceux qui assistoient à la cérémonie étoient blancs, et que ce vètement se nommait la robe nuptiale. Aujourd'hui l'épouse peut être richement vêtue, sans affectation pour aucune couleur, excepté pour le voile qui doit être noir. Revenons à la cérémonie du mariage.

Lorsque les deux époux sont l'un à côté de l'autre, debout et non à genoux, comme les peintres les ont presque toujours représentés, on étend sur leur tête un taleb. Ce taleb est un morceau d'étoffe terminé par quatre houpes, ayant à-peu-près la forme du manteau des Juifs que nous avons décrit, et qu'il est sans doute destiné à rappeler, en mémoire d'un usage fort ancien qui vouloit que le mari étendît son manteau sur la femme qu'il prenoit en mariage. On se rappelle que Ruth désirant épouser Booz, le conjuroit d'étendre sur elle son manteau. Après cette cérémonie on apporte un vase rempli de vin. Lorsque les deux époux l'ont bu, le mari met au doigt de sa future l'anneau nuptial. Cet anneau doit toujours être mis en présence de deux témoins. Plusieurs auteurs prétendent que, du temps de la Vierge, le don de l'anneau n'étoit point connu, que le mari donnoit à sa prétendue une pièce de monnoie d'or; peut-être donnoit-il l'un et l'autre. On procède ensuite à la

lecture de l'écrit dressé lors des fiançailles : pendant ce temps, on jette sur les deux époux des poignées de blé et d'orge, en leur disant croissez et multipliez. Autrefois on leur présentoit une corbeille pleine de terre dans laquelle on avoit fait germer de l'orge. Cette cérémonie terminée, on apporte une seconde fois du vin dans un vase neuf dont l'ouverture est, dit-on, plus ou moins large, selon que c'est un fille ou une veuve qui se marie. Les époux boivent une partie du vin et répandent le reste. Le mari jette ensuite le vase à terre devant lui et le met en morceaux. Ainsi se termine la cérémonie.

Les usages actuels des Juifs étant peu différens de ceux de leurs pères, pour lesquels ils eurent dans tous les temps une grande vénération, nous pensons que les peintres donneront une meilleure preuve de leur jugement en les adoptant dans la représentation du mariage de la Vierge et de Saint Joseph, qu'en suivant ceux qui se pratiquent aujourd'hui dans nos églises. Dans tous les cas, ils doivent s'abstenir de la représentation de la verge fleurie de saint Joseph, et des verges stériles des prétendans à la main de Marie; car, si ce signe est celui de la virginité, il n'appartient point à Saint-Joseph qui étoit veuf et avoit des enfans lorsqu'il épousa la Vierge (1), et il devient injurieux pour les jeunes gens que plusieurs peintres célèbres ont fait assister à cette cérémonie (2).

Le tableau du sacrement de Mariage a été gravé par *B. Audran*, *J. Pesne*, *Dughet*; *Et. Gantrel*, etc.

(1) Suivant le dire de S. Épiphanes, de S. Hippolyte de Thèbes, de S. Nicephon, et de S. Grégoire de Tours. S. Jérôme et Pierre d'Amiens sont d'un avis contraire.

(2) Raphaël, dans un tableau de la galerie de Milan, que nous avons fait graver, a représenté un des assistans rompant sa baguette de dépit de ce qu'elle avoit trompé son attente.

126

126

N. Poussin pinx.t M. Revel sc.

L'Ordre

LE SACREMENT DE L'ORDRE.

Tableau de la Galerie du comte de Stafford à Londres, peint sur toile.

Hauteur 3 pieds 8 pouces, largeur 5 pieds 5 pouces.

Long-temps avant Poussin, il étoit reçu parmi les peintres catholiques d'exprimer l'institution de la hiérarchie de l'Eglise par le don des clefs symboliques fait par Jésus-Christ à saint Pierre, auquel il dit : « Tout « ce que vous lierez sur la terre sera lié dans le ciel, » et tout ce que vous délierez sera délié. » L'artiste français n'avoit donc qu'à suivre la route tracée ; et ici, comme presque dans tous ses ouvrages, il est irréprochable sous le rapport du respect dû à la vérité historique.

Mais un obstacle réel, et qu'il n'appartenoit qu'à bien peu de peintres de surmonter avec autant de bonheur, c'étoit celui qui résultoit de la concurrence avec Raphaël. Parmi les douze cartons que ce prince de la peinture exécuta, pour être reproduits en tapisseries, et dont les sept qui restent sont au château d'Hampton-court en Angleterre, il en est un qui représente le même sujet : mémorable évènement de la vie du Christ, dont les pontifes romains autorisent leurs prétentions à la suprématie sur tous les autres siéges catholiques. On saura gré au Poussin d'avoir saisi tout ce qui pouvoit rendre sa composition différente de celle de son illustre devancier. On peut même dire que ces changemens sont, pour la plupart, des améliorations. L'abbé Dubos, dans ses *Réflexions sur la Poésie et*

la Peinture, ouvrage rempli souvent d'excellentes idées, a remarqué avec raison que, dans le carton de Raphaël, saint Jean applaudit, avec toute la franchise de son caractère, au choix de son divin maître. Il donne aussi de justes éloges à la manière énergique avec laquelle l'artiste a fait reconnoître Judas au sentiment de jalousie très-visible sur son visage; mais il loue encore le peintre d'avoir reproduit ce même sentiment sur la physionomie d'un autre Apôtre, et ceci mérite quelque observation. Raphaël en ne donnant pas au seul Judas l'expression de la haine et de l'envie, a certainement mérité plutôt des reproches que des louanges. Les Apôtres ne durent éprouver alors qu'une vive satisfaction, puisque, pendant la vie de Jésus-Christ et après sa mort, ils reconnurent toujours saint Pierre pour leur chef. Poussin a très-judicieusement pensé qu'aucune passion vile n'avoit pu, dans cette circonstance mémorable, souiller l'âme des Apôtres, et il s'est montré en ceci plus exact observateur des convenances que Raphaël, dont l'idée ne devoit être remarquée que comme l'erreur d'un homme de génie.

Le fond d'architecture et de paysage est, comme la plupart de ceux du Poussin, noble, riche et digne de servir de modèle. Toujours attentif à manifester son savoir, quand l'occasion s'en offroit, ce grand peintre a indiqué que la Judée étoit alors soumise aux Romains par une de ces bornes militaires qui indiquoient les distances; et on peut supposer que la lettre E, sculptée sur cette colonne, place le lieu de la Scène à cinq milles de Jérusalem.

Ce tableau, comme les sept de la même suite, a été gravé par *B. Audran*, *J. Pesne*; *Giov. Dughet*; *Steph. Gantrel* et autres graveurs anonymes.

127.

127

N. Poussin pinx.t M. Reveil sc.

l'Eucharistie

Nicolas Poussin. École Française.

1594. ~~~~~~ 1665.

LA CÈNE ou L'ÉTABLISSEMENT DE L'EUCHARISTIE.

Tableau de la Galerie du comte de Stafford à Londres, peint sur toile.

Hauteur 3 pieds 8 pouces, largeur 5 pieds 5 pouces.

Forcé ici, comme dans plusieurs autres tableaux, de se rencontrer avec des maîtres célèbres, le Poussin, selon sa coutume, a saisi, dans la représentation de la Cène, tout ce qui pouvoit donner à sa composition un caractère d'originalité. Léonard de Vinci, et un grand nombre d'autres peintres ont assis leurs personnages à une table, selon l'usage de nos jours, ce qui produit dans leurs compositions deux inconvéniens assez graves, celui d'offrir les détails fort peu pittoresques des divers objets qui servent au repas, et de réunir sur une même ligne une foule de pieds vus en dessous de la table, et qui ne peuvent jamais produire un heureux effet. Poussin a placé le Christ et les Apôtres sur des lits, à la manière antique. Cette observation du costume lui a fourni les moyens de bien grouper ses figures, et d'éviter les inconvéniens dont nous venons de parler. De plus, il a rassemblé les convives autour de la table, ainsi qu'ils devoient l'être naturellement, tandis que Léonard de Vinci et ses imitateurs, en laissant absolument vide le côté de la table le plus voisin de l'œil du spectateur, ont eu recours à un artifice trop visible, pour ne cacher aucune de leurs figures.

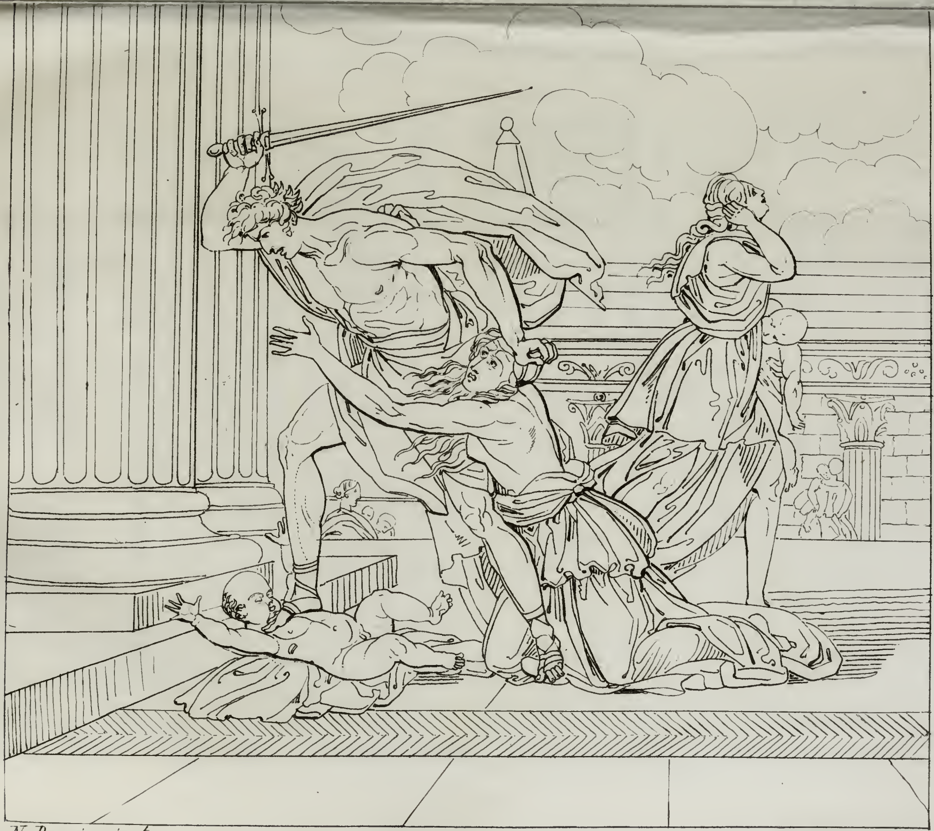
A la vérité, Poussin avoit une difficulté à vaincre dans la disposition des personnages du premier plan; il l'a surmontée en artiste habile; des trois Apôtres qu'il a été forcé de montrer en raccourci, deux sont vus de profil et placés de manière que le Christ et les Apôtres saint Jean et saint Pierre sont parfaitement en vue du spectateur.

D'intrépides commentateurs ont écrit longuement pour déterminer quelle étoit, dans le tableau du peintre florentin, la figure de Judas, quoiqu'elle ne fût nullement difficile à reconnoître. Poussin, du moins, leur a épargné cet embarras: dans son tableau, onze Apôtres seulement sont présens et attentifs aux paroles mystérieuses que prononce leur maître. Judas s'est déjà levé de table, empressé de mettre le sceau à sa perfidie, et il ne prend aucune part à un évènement si important dans l'histoire du Christianisme.

La Cène, comme l'indique ce mot, traduction du latin, *cœna*, étoit un souper; Poussin a donc eu raison d'éclairer le lieu du festin d'une lampe qui produit d'ailleurs d'heureux effets de clair-obscur. Peut-être cet appartement est-il un peu somptueux pour des personnages à qui Jésus prêchoit d'exemple la pauvreté; mais cette licence, si c'en est une, est au nombre de celles qui sont le plus permises, puisqu'elle ne fait qu'ajouter à la dignité de l'évènement. Il est rare que Poussin s'écarte de l'exactitude historique, sans qu'on doive, non-seulement l'excuser, mais même approuver ses motifs.

Gravé par *B. Audran*, *J. Pesne*, *Giov. Dughet*, *Et. Gantrel* et autres.

128.



N. Poussin pinx.t Mme Soyer sc.

Massacre des Innocens.

LE MASSACRE DES INNOCENS.

Tableau de la Galerie de Lucien Bonaparte à Rome ; peint sur toile.

Grandeur demi-nature.

Ce sujet terrible et touchant permettoit de multiplier les personnages : Poussin s'est borné à de simples épisodes : cinq figures principales lui ont suffi pour produire un tableau égal en mérite à ses plus célèbres compositions.

Non loin d'un temple, mais dans un lieu isolé, un des bourreaux vient d'arracher à une mère son jeune enfant, destiné, comme beaucoup d'autres, à une mort cruelle. Avant même qu'il le frappe de son arme, le pied qu'il appuie sur sa poitrine pourroit le faire périr. La mère s'est précipitée à ses genoux : d'une main elle le saisit avec force, elle étend l'autre au-devant de l'épée ; mais l'impitoyable satellite l'a saisie avec violence par les cheveux ; il la repousse, empressé d'immoler une victime de plus, et d'accroître ainsi son salaire.

Dans le lointain, d'autres mères, emportant leurs enfans dans leurs bras, se hâtent de prendre la fuite ; mais le génie du Poussin a donné une expression bien autrement énergique à celle qu'on aperçoit près du groupe principal. Elle se livre au plus violent désespoir : elle s'arrache les cheveux, car sa douleur est à son comble : elle presse sur son cœur le corps de son enfant assassiné.

Raphaël, dans un beau dessin, très-connu par la gravure de Marc-Antoine; Rubens, le Brun et d'autres grands maîtres, ont, dans de vastes compositions, représenté avec un grand talent le Massacre des Innocens. Poussin a prouvé qu'un petit nombre de figures profondément pensées, suffisoient pour émouvoir et faire frémir les spectateurs.

Ce tableau n'est point un de ceux où sa main n'a qu'imparfaitement obéi aux conceptions de son génie : pour la correction du dessin et la beauté de l'exécution, il n'est pas même surpassé par la célèbre Arcadie. Le bourreau a un sang-froid farouche ; l'enfant pousse un cri d'effroi; mais un chef-d'œuvre d'expression, c'est surtout la tête de la mère. Certain qu'il ne pouvoit lui donner trop d'énergie dans un si affreux moment, ce grand peintre, contre son usage habituel, a même été jusqu'à altérer la beauté de ses formes. Tous ses traits convulsifs et ses yeux qui semblent ensanglantés, expriment le dernier degré des angoisses maternelles. La forme arrondie de son sein annonce qu'elle remplissoit, en allaitant son fils, l'un des plus sacrés devoirs d'une mère. Raphaël aussi avoit eu cette idée intéressante, l'une de celles que plusieurs critiques n'ont point paru comprendre. Winckelmann, par exemple, prononce que, dans le dessin de Raphaël dont nous venons de parler, les figures de femmes ont le sein trop fourni ; et il ajoute : « il ne faut pas » tout admirer aveuglément, le soleil même a ses » taches ». On pourroit lui répondre qu'il faut encore moins critiquer aveuglément, ou accuser, d'un ton doctoral, ce qui ne mérite que d'être admiré.

Poussin a conservé à la mère placée sur le second

plan, toute la pureté d'une belle statue antique, et cependant cette figure a une action très-vive. Enfin, la couleur de ce tableau est généralement vraie, agréable et aussi lumineuse qu'il convenoit dans un sujet qui se passe en plein jour. Long-temps placé à Rome dans la galerie Giustiniani, riche en productions capitales des grands maîtres d'Italie, il en fut un des plus précieux ornemens. Lorsque cette galerie fut transportée à Paris pour y être vendue, ce tableau et plusieurs autres d'un très-grand mérite, en avoient déjà été extraits. Ainsi, S. M. le roi de Prusse, qui fit, en 1814, l'acquisition de cette célèbre collection, est loin de posséder tous les chefs-d'œuvres dont elle se composoit.

Le tableau du Massacre des Innocens du Poussin a été gravé au lavis par *Saint-Non* et par *Giovanni Folo*. On trouve dans le recueil des tableaux de Boyer d'Aiguilles, gravés par *J. Coëlemans*, le même sujet traité de la même manière par Claude Spierre, peintre français, mort en 1681. Le groupe principal est la copie à peu près fidèle de celui du Poussin. L'homme, l'enfant, la colonne sont les mêmes. La femme est moins de profil. Le reste de la composition est entièrement différent.

[illegible]

[illegible]

[illegible]

129.

And. Schiavone pinx.t C. Normand sc.

Jésus devant Pilate.

Andrea Schiavone. École Vénitienne.

1522. ~~~~~~~~~~~~~~~~~~~~~~~~~~~~~~~~~~~~~ 1582.

JÉSUS-CHRIST DEVANT PILATE.

Tableau de la Galerie du comte de Stafford à Londres, sur toile.

Hauteur 3 pieds 10 pouces, largeur 6 pieds.

Jésus fut amené devant le gouverneur..... et étant accusé par les princes des prêtres et par les sénateurs, il ne répondit rien... Or le gouverneur avoit coutume à toutes les fêtes de Pâques, de délivrer celui des prisonniers que le peuple lui demandoit..., et il savoit bien que c'étoit par envie qu'ils avoient livré Jésus entre ses mains. Leur ayant dit lequel des deux de Jésus ou de Barrabas voulez-vous que je vous délivre ? Ils lui répondirent : Barrabas ! Pilate leur dit : que ferois-je donc de Jésus ? Ils répondirent tous qu'il soit crucifié. Le gouverneur leur dit, mais quel mal a-t-il fait ?... Ils se mirent à crier plus fort en disant : qu'il soit crucifié. Pilate voyant qu'il n'y gagnoit rien, et que le tumulte s'excitoit de plus en plus, se fit apporter de l'eau, et se lavant les mains devant le peuple, il leur dit : je suis innocent du sang de ce juste, ce sera à vous à en répondre.... et ayant fait fouetter Jésus, il le remit entre leurs mains pour être crucifié. (Évangile selon S. Mathieu, ch. XXVII.)

Le style de cette composition n'est pas très-élevé, mais le sujet est assez bien rendu. Il n'y faut chercher ni la noblesse du caractère, ni la vérité du costume que l'on ne trouve guère dans les productions des pein-

tres Vénitiens. Quoi qu'il en soit, la figure de Jésus-Christ et celle de Pilate sont fort belles. Schiavone a particulièrement réussi dans la représentation des figures de femmes et de vieillards et les deux figures que nous venons de citer sont dignes de sa réputation. En général sa manière est vague, agréable et spirituelle; ses figures sont sveltes, gracieuses; ses draperies de bon goût; et comme coloriste, ce peintre est un des plus grands maîtres de l'école Vénitienne. Le Tintoret, qui a fait concurremment avec lui quelques ouvrages à Venise, disoit qu'on devoit toujours avoir devant les yeux un tableau de Schiavone pour remarquer ce qu'il falloit suivre et ce qu'il falloit éviter. Il le comparoît au Barroche pour le coloris et la manière.

Schiavone, surnommé Meldolla, exerça aussi la gravure, on a de sa main quelques estampes, soit à l'eau forte, soit en clair obscur, dans le goût du Parmesan. Elles sont en général d'une belle exécution.

Le tableau de Jésus devant Pilate est du nombre de ceux qui, de la collection de la Reine de Suède, passèrent entre les mains de Livio Odescalchi, neveu d'Innocent XI, avant d'arriver dans la galerie d'Orléans. Dans l'estimation des tableaux qui servit de base à la vente de cette dernière galerie, il ne fut porté qu'à 150 fr. Si Schiavone donna lui-même ses ouvrages à vil prix à cause de l'infortune dans laquelle il vécut toujours, la postérité devroit au moins être aussi juste envers lui que le furent, après sa mort, les contemporains de cet artiste estimable. Ses moindres productions furent alors recueillies et payées des prix fort élevés.

Gravé par *B. L. Henriquez*, de l'Académie royale de peinture.

130.

B. Schidone pinx.t Mme Soyer sc.

La Vierge fait lire l'Enfant Jésus.

LA VIERGE ENSEIGNE A LIRE A L'ENFANT JÉSUS.

Tableau de la Galerie du comte de Stafford à Londres, peint sur bois.

Hauteur 13 pouces, largeur 10 pouces.

L'Enfant Jésus est sur les genoux de la Vierge, et saint Joseph est à côté d'elle; ils tiennent ensemble un livre devant l'Enfant Jésus qui marque avec l'index l'endroit où il lit. La Vierge a une draperie bleue par dessus sa robe. Le fond du tableau est un paysage.

Les tableaux et les dessins de Bartolomeo Schedone ou Schidone, sont très-rares et très-recherchés, et, loin d'avoir perdu du prix que les amateurs y mettoient de son vivant, il sont en quelque sorte plus chers que ceux de Raphaël. On n'y trouve cependant ni la même ordonnance, ni la même correction, ni les pensées sublimes du peintre d'Urbin. Quoi qu'il en soit, et, malgré son mérite, le tableau qui fait le sujet de cette notice n'a été porté que pour 800 fr. dans l'estimation de la galerie du Palais-Royal, dont il a fait partie. Les amateurs qui jugent par les yeux des autres ou par le prix auquel les productions de l'art se vendent, prendront sans daute une idée peu favorable de celle-ci. Elle est cependant une des plus remarquables du maître. On y trouve cette grâce, ces beaux airs de tête, ce pinceau à la fois hardi et moelleux, ce grand relief et cette couleur vigoureuse et harmonieuse qui ont fait au

Schidone une réputation que le temps n'a pu détruire.

Bartolomeo a signé ce tableau. On lit derrière en caractères que le temps a presque effacés : *Opera del signor Violanti Cavedone sua suocera, pezze* 168 l. 7 *s. coutanti, et a lei donata della signore Barbara che era moglie del dito signor Schidone, ora moglie de flaminio scotti parmies.* Il paroît que ce tableau passa, en 1645, à un archevêque d'Aix. Il devint, dans la suite, la propriété du peintre Coypel qui le céda au duc d'Orléans.

Schidone, comme la plupart des artistes de son tems, s'est exercé à la gravure à l'eau forte ; mais on ne connoît de lui qu'un seul morceau, c'est une Sainte-Famille, où l'Enfant Jésus tient une croix, avec saint Joseph, en demi-figures. Cette pièce, petit in-4° en carré, est gravée d'une pointe spirituelle.

Le tableau de la Vierge qui enseigne à lire à l'Enfant Jésus, a été gravé par *A. L. Romanet*, pour la *galerie du Palais-Royal.*

131.

Stella pinx.t Mme Soyer sc.

Adoration des Bergers.

Jacques Stella. École Française.

1596. ～～～～～～～～～～ 1657.

ADORATION DES BERGERS.

Tableau de la Galerie de Lucien Bonaparte, sur toile.

Figures de petite proportion.

J. Stella naquit à Lyon en 1596, de parens d'origine flamande, et mourut à Paris en 1657. François, son père, qui peignoit le portrait et le paysage, lui enseigna les premiers élémens de son art. Le jeune Stella devint en peu de temps si habile, disent plusieurs biographes, qu'âgé seulement de neuf ans, lorsqu'il perdit son père, il put continuer seul ses études. Ce fait nous paroît plus que douteux ; Félibien ne le rapporte pas, et cependant cet écrivain s'est plû à nous donner tous les détails qui sont venus à sa connoissance sur la vie et les ouvrages de Stella, dont il fut le contemporain.

A vingt ans, J. Stella fit le voyage d'Italie. Il s'arrêta d'abord à Florence où il fut employé par le grand duc Cosme de Médicis, qui le gratifia d'une pension égale à celle qu'il faisoit à Callot ; sans doute à cause de la ressemblance du talent des deux artistes, comme peintres et comme graveurs. Après sept ans de séjour dans cette ville, il alla à Rome, but de son voyage. Là il étudia l'antique et Raphaël, fit connoissance du Poussin avec lequel il vécut dans l'intimité, profita des conseils et des lumières de ce grand peintre, marcha sur ses traces, et, jusqu'à un certain point, parvint à imiter sa manière.

La réputation de Stella ayant pénétrée jusqu'en Espagne, S. M. Catholique l'appela à sa cour ; mais comme il se disposoit à partir, il en fut empêché par une affaire fâcheuse que la méchanceté de quelques en-

vieux lui suscita ; son innocence ayant été bientôt reconnue, Stella fut rendu à la liberté, et ses calomniateurs fouettés publiquement. Six mois après, Stella suivit le maréchal de Créqui qu'on venoit de rappeler de son ambassade à Rome. Ils visitèrent ensemble les principales villes d'Italie. A Milan, notre peintre reçut l'accueil le plus flatteur du cardinal Albornos : celui-ci lui proposa la direction de l'Académie de peinture, fondée par saint Charles. Stella refusa, et se rendit à Paris avec le maréchal. A son arrivée dans cette ville, J. F. de Gondi, archevêque de Paris, lui procura des travaux et le fit connoître du cardinal de Richelieu. Ce ministre ayant pris en affection la personne et les talens de Stella, le présenta à Louis XIII, qui le reçut pour son premier peintre, lui fit donner une pension de mille francs, un logement aux galeries du Louvre ; et le décora, en 1645, de l'ordre de Saint-Michel.

Les ouvrages de Stella ont la sagesse de ceux du Poussin ; mais cette sagesse est froide. On y cherche en vain cette âme, ce génie qui vivifioient ceux de son ami. Son dessin, quoique souvent de pratique, est assez correct ; ses draperies tiennent de la simplicité antique ; son coloris est brillant, mais de convention, et un peu crud ; enfin ses couleurs locales sont peu caractérisées. Ses ouvrages les plus estimés sont ceux où il a représenté des scènes pastorales et des jeux d'enfans. Il a beaucoup mieux réussi en petit qu'en grand, et ses tableaux de petite proportion sont des chefs-d'œuvre d'esprit et de grâce. Celui de l'Adoration des Bergers dont nous donnons le trait, est une nouvelle preuve de son aptitude à peindre des sujets de ce genre dans une telle dimension. Ce tableau n'a point été gravé.

132.

Sébastien del Piombo pinx.t C. Normand sc.

La Résurrection du Lazare.

Sebastiano Luciano, dit Sebastien de Venise ou Fra del Piombo. Ecole Vénitienne.

1485. ~~~~~~~~~~~~~~~~~~~~~~~~~~~~~~~~~~~~ 1547.

RÉSURRECTION DU LAZARE.

Tableau de la Collection de M. J. J. Angerstein, à Londres, sur bois.

Hauteur 11 pieds 10 pouces, largeur 9 pieds.

On attribue la composition de ce chef-d'œuvre à la jalousie qu'inspiroit au grand Michel-Ange la réputation déjà colossale de Raphaël. Ce dessinateur sublime sentoit intérieurement ce qui lui manquoit pour combattre son rival avec avantage, et cet obstacle ne faisoit qu'irriter en lui le désir de briser la couronne que Rome entière décernoit à l'envi, au peintre, jeune encore, qui menaçoit d'enlever à Florence la suprématie dont elle jouissoit dans la peinture. Il appela donc à son aide Sebastien del Piombo, qui, nourri dans l'école des Bellin, et perfectionné par le Giorgione, avoit en partage cette science du coloris qui distingue les peintres de Venise. Le tableau de la Résurrection du Lazare, commandé à Sebastien pour servir de pendant à la fameuse Transfiguration de Raphaël, fut un des résultats de cette association singulière, surtout de la part d'un maître superbe, dont l'orgueil lui avoit fait jusque là regarder d'un œil de dédain quiconque s'occupoit de la peinture à l'huile.

Si Raphaël, qui se félicitoit de ce que Michel-Ange lui sauvoit la honte de se mesurer avec Sebastien, est parvenu à éclipser son redoutable antagoniste par l'œuvre le plus parfait qui soit sorti de la main des hommes, le vénitien, par son tableau du Lazare, a montré

qu'il étoit digne d'un tel concurrent; et cet œuvre attestera à la postérité la plus reculée ses titres à la plus haute célébrité. On nous dira peut-être que le grandiose de cette production et les beautés du dessin des parties principales sont l'œuvre de Michel-Ange, cela est vrai; mais ce qui tient à l'exécution des détails, à l'agencement des draperies, à la manière savante avec laquelle elles sont distribuées; mais l'éclat et la science du coloris; mais l'effet pittoresque du tableau, tout cela est bien évidemment l'ouvrage de Sebastien del Piombo, et il falloit être nécessairement un grand peintre pour conserver avec autant de respect l'œuvre du Créateur, et arriver à l'embellir encore par de nouvelles beautés.

D'après le récit de Vasari, on ne peut douter que ce tableau n'ait été placé à Narbonne par ordre du cardinal Jules de Médicis, cousin de Léon X. Le duc d'*Orléans*, régent, en amateur éclairé des arts, profita de ce que ce tableau étoit en France pour en devenir possesseur (on sait que celui de la Transfiguration, destiné primitivement pour François I.er, ne put sortir des états Romains); mais il fallut qu'un arrêt du parlement autorisât les Cordeliers de Narbonne à s'en défaire : il l'obtint à la condition de rebâtir la plus grande partie du couvent de ces religieux qui tomboit en ruine. En 1791, il fut vendu à Londres, avec tous ceux qui composoient la galerie dite du Palais-Royal. M. Angerstein le paya 87,600 francs. Il n'avoit été estimé primitivement que 36,000 francs par les vendeurs. Ce tableau n'a point été gravé avec le talent que réclame son mérite. La gravure, exécutée par *R. de Launay*, pour la *galerie du Palais-Royal*, est loin d'être une bonne traduction du tableau.

133.

Titien pinx^t

C. Normand sc.

Diane et Actéon.

DIANE ET ACTÉON.

Tableau de la Galerie du comte de Stafford à Londres, sur toile.

Hauteur 5 pieds 10 pouces, largeur 6 pieds 6 pouces.

Jamais le Titien ne s'est montré plus savant coloriste que dans ce tableau, où toutes les ressources de son génie ont été mises en œuvre pour produire l'effet le plus satisfaisant et l'illusion la plus complète ; et son mérite est d'autant plus grand, que nulle part on n'aperçoit les traces de la difficulté vaincue. L'ensemble de cette peinture, qui est un véritable chef-d'œuvre de clair-obscur, paroît être plutôt la représentation exacte de la nature que le résultat des combinaisons de l'art.

Parmi les nombreuses difficultés que ce sujet offroit à l'artiste, la réunion de femmes nues, groupées les unes près des autres, et dans un espace resserré, n'étoit pas la plus facile à vaincre.

Pour détruire la monotomie insupportable qu'auroit produit, sous un autre pinceau, ce ton général de chair, Titien a varié la teinte de toutes ses figures, et, par des effets de lumières, recherchés il est vrai, mais qui n'en paraissent pas moins naturels, a motivé ces variations. C'est ainsi que la nymphe, vue par le dos dans le fond du tableau, est entièrement dans l'ombre que projecte le pilier derrière lequel elle est placée ; que celle qui est assise sur le bord du bassin où Diane et ses suivantes viennent de se baigner, re-

çoit sur elle une partie de cette même ombre, tandis que ses genoux sont éclairés de la lumière générale du tableau; que la nymphe occupée à essuyer le pied que Diane pose sur le bassin, est presque entièrement dans une demi-teinte, plus transparente puisqu'elle est plus rapprochée du foyer de lumière, et que l'un de ses bras et le dessus de sa tête participent à la lumière générale; que cette autre nymphe qui cherche à se soustraire à la vue d'Actéon, en attirant vers elle la draperie écarlate clair suspendue à la voûte, est d'un ton beaucoup plus chaud que celui des autres figures, parce qu'elle reçoit de cette draperie, principalement sur la tête, un reflet qui, en se prolongeant dans toute cette partie du tableau, jette une aimable variété sur tout l'ensemble : c'est enfin, pour donner à la figure de Diane tout l'éclat possible, qu'il l'a placée dans la partie la plus éclairée de sa composition, et qu'il a mis derrière elle une figure mauresque dont la couleur et la physionomie contribuent singulièrement à rehausser la beauté, la grâce et la noblesse de la Déesse. Par le ton chaud et vigoureux de la figure d'Actéon, et celui que présente naturellement la négresse placée à l'opposé du tableau, Titien a concentré sa lumière et trouvé le moyen de mettre chaque plan à sa place. Il lui restoit encore un obstacle à vaincre. L'éclat du ciel, qu'on aperçoit au travers des arcades de la grotte, l'emportoit sur le second plan de son tableau. Il ne pouvoit jetter plus de lumière dans le centre de sa composition sans en changer et sans en dénaturer l'effet; pour en sortir, il a imaginé de placer sur le bord du bassin et au milieu des nymphes, un vase de cristal doré, qui, réfléchissant une lumière vive, mais inerte, produit l'effet

134.

Le Tintoret pinx.t C. Normand sc.

Jésus Christ porté au tombeau.

Jacques Robusti dit le Tintoret. École Vénitienne.

1512. ~~~~~~ 1594.

JÉSUS-CHRIST PORTÉ AU TOMBEAU.

Tableau de la Galerie du comte de Stafford à Londres ; sur toile.

Hauteur 6 pied 3 pouces, largeur 4 pied 7 pouces.

Joseph d'Arimathie, Nicomèdes, saint Jean et un autre personnage que nous ne saurions désigner, portent le corps de Jésus vers le lieu de sa sépulture. Deux femmes tenant des flambeaux précèdent la marche. Sur le premier plan du tableau, la Vierge, évanouie à la vue de son fils mort, est secourue par les saintes femmes, dont l'une, par son geste et l'altération de ses traits, semble faire croire qu'elle a perdu tout espoir de la rappeler à la vie. Autrefois un ange terminoit cette composition, mais la partie où il se trouvoit ayant été endommagée, au lieu de la restaurer, on l'a coupée. Le fond représente le Calvaire.

Le champ de la peinture est si vaste; cet art exige, dans ceux qui le cultivent, la réunion d'un si grand nombre de qualités diverses, qu'il suffit, pour se faire un nom célèbre, de posséder quelqu'une de ces qualités à un degré éminent. Combien la critique n'auroit-elle pas à s'exercer sur ce tableau! Que ne pourroit-on pas dire du peu de noblesse des figures! de cette méthode vicieuse adoptée par l'artiste de copier sans choix les modèles que la nature lui présentoit, et de s'exposer ainsi à blesser sans cesse les convenances! Et cependant avec tous les défauts qu'on peut lui repro-

cher, ce tableau est une des belles productions de l'art. Quelle fougue d'exécution! Quelle hardiesse de pinceau! Et, malgré son incorrection, quelle fierté et quelle énergie de dessin! mais qu'eût pensé Michel Ange en voyant un tel tableau, lui qui disoit à Vasari « que le coloris et la manière du Titien lui plaisoient » beaucoup, mais qu'il étoit bien dommage que les » peintres vénitiens n'apprissent pas dans leur jeunesse » à dessiner corretement, et qu'ils ne suivissent pas » une meilleure méthode dans leurs études. »

Le jugement que porte Vasari sur le style et la manière du Tintoret, mérite, à cause de sa justesse, d'être rapporté ici. « De tous les génies extraordinaires, dit-il, » qui ont pratiqué l'art de la peinture, il n'y en a point » de plus extravagant, de plus capricieux, de plus fantasque dans ses inventions, ni de plus hardi et de plus » impétueux dans l'exécution. Ses idées singulières sont » plus que bizarres, et ses ouvrages paroissent plutôt le » produit d'un simple effet du hazard, que le fruit d'un » dessin prémédité, comme s'il avoit voulu montrer » que l'art n'est qu'une chose frivole, et qu'il est facile » d'y atteindre. »

Le tableau de Jésus porté au tombeau fut offert au Duc de Mantoue, fils de l'archiduchesse Anne-Catherine, par Marchion-Montisfer. Il passa ensuite à Madrid, et de là dans la galerie d'Orléans. On sera sans doute étonné d'apprendre qu'il ne fut porté qu'à 300 fr. dans l'estimation faite en 1791 des tableaux de cette galerie. Il a été gravé par *L. Kilian*, *J. Matham*, *L. Croutelle*; et par un anonyme dont l'estampe vient à contre-sens du tableau.

désiré. Il est bien d'autres petits artifices qu'un œil exercé pourroit découvrir encore. Nous nous bornerons à ceux que nous avons cités, et nous ajouterons seulement qu'il n'y a pas jusqu'au moindre accessoire qui ne tende à la perfection de l'effet général.

Si ce tableau est un véritable chef-d'œuvre de coloris, il n'est pas sans reproche, considéré sous le rapport du dessin et de l'expression. Quoique le Titien ait été bien supérieur aux peintres de son pays dans cette partie importante de l'art, on sait qu'il s'est rarement élevé à la hauteur des artistes florentins. Nous ne nous étendrons donc pas sur le plus ou le moins de mérite de chacune de ces figures en particulier. Nous nous bornerons à dire qu'en ne s'arrêtant pas à quelques incorrections de dessin, au manque d'expression de plusieurs nymphes, au peu de noblesse de la figure d'Actéon et de sa pose théâtrale, du mauvais goût qui introduisit une africaine parmi les suivantes de Diane, ce tableau ne mérite que des éloges. La figure de Diane surtout est un modèle achevé de grâce et de noblesse : le dessin en est aussi correct que bien choisi.

Ce tableau et son pendant, Diane et Calisto, que nous avons déjà fait connoître, furent exécutés pour Henri VIII, et firent partie de la collection royale d'Angleterre jusqu'à la mort malheureuse de Charles I^er^, après laquelle tout ce qui lui appartenoit fut vendu et dispersé. Ces deux chefs d'œuvre furent acquis pour la reine Christine de Suède, et devinrent par suite la propriété de D. Livio Odescalchi, neveu d'Innocent XI. Le duc d'Orléans, régent, ayant acquis les deux cents cinquante tableaux qui composoient la collection Odescalchi, ceux-ci restèrent dans la galerie que ce prince

forma alors dans son palais, jusqu'en 1791, époque où elle fut transportée et vendue à Londres. Le dernier duc de Bridgewater, l'un des trois spéculateurs sur cette galerie, avoit conservé pour lui ces deux tableaux et plusieurs autres chefs-d'œuvre, tels que la belle Sainte Famille de Raphaël, deux Paysages d'Annibal Carrache, et les Sept Sacremens du Poussin. Tous ces tableaux, se voient aujourd'hui dans la magnifique collection de M. le comte de Stafford. Si, comme nous l'avons dit, le tableau de Diane et Calisto ne fut évalué qu'à 4000 fr. dans l'inventaire estimatif de la galerie d'Orléans, celui de Diane et Actéon, qui lui est bien supérieur en mérite, devoit être porté pour une somme beaucoup plus considérable; en effet, il y figure pour 15,000 fr. Cette différence nous prouve du moins que les estimateurs surent par fois établir une différence respective entre la valeur et le mérite de chaque tableau.

On voit dans la galerie de Lucien Bonaparte, à Rome, une répétition du tableau de Diane et Actéon, qui, si elle n'est pas de la main même du Titien, semble du moins avoir été faite par un de ses élèves et retouchée par le maître.

L'estampe exécutée d'après cette peinture pour l'ouvrage de la *galerie du Palais-Royal*, est due à deux artistes; le paysage a été gravé par *Duclos*, et les figures par *Longueville* qui a terminé la planche.

135.

C. Normand *sc.*

Hermaphrodite luttant contre un Faune.

136.

C. Normand sc.

Hermaphrodite luttant contre un Satyre.

HERMAPHRODITE LUTTANT CONTRE UN SATYRE.

Groupe en marbre de la Galerie de Dresde (1).

Hauteur 4 pieds 4 pouces.

Ce groupe doit être mis au nombre des plus précieux monumens de l'art des Grecs : il en est peu, qui, exécutés d'un seul bloc de marbre, le surpassent en hardiesse, en mérite d'exécution, et dont les enlacemens des différentes parties et la disposition de l'ensemble, vus sous tous les aspects, satisfassent aussi complètement l'œil du spectateur. Si l'intention première de l'artiste fut, comme on n'en peut douter, de mettre en opposition deux figures de sexe différent, de les représenter dans des attitudes difficiles à rendre et qui lui permissent de faire briller sa science dans le dessin, on ne peut que le louer d'avoir substitué un jeune hermaphrodite à la figure de femme que réclamait son sujet, puisqu'il a atténué ainsi l'inconvenance de la scène représentée. Dans ce charmant groupe on ne sait ce qu'on doit le plus admirer ou de la grace et de la noblesse des contours de l'hermaphrodite, de la force et de la vivacité de son action, du sentiment d'indignation qu'exprime son visage, ou des formes mâles et vigoureuses du vieux satyre, dont toutes les parties,

(1) Les deux monumens ici figurés nous paraissent avoir été la copie l'un de l'autre. Ils ne diffèrent aujourd'hui que par la manière dont ils ont été restaurés.

savamment dessinées, contrastent de la manière la plus heureuse avec la mollesse et la rondeur des formes de son adversaire.

Ces deux groupes, trouvés à Tivoli et placés longtemps dans la collection Mazarin, ont subi des restaurations considérables. Celui où l'Hermaphrodite déchire d'une de ses mains le visage du satyre, étoit le moins endommagé. Cependant les bras manquoient aux deux figures, les jambes étoient fracturées et le corps du satyre, rompu au-dessous des épaules, avoit une partie du dos emportée; enfin les têtes étoient séparées de leur tronc, et le sommet de celle du satyre manquoit totalement. L'artiste chargé de ces restaurations n'a pas toujours été heureux. Les deux bras du satyre n'ont ni la force ni le mouvement que réclame son action; la jambe droite de l'Hermaphrodite ne suit pas la direction de la cuisse qui semble indiquer que dans l'origine, cette jambe passoit au-dessous de celle du satyre et non au-dessus.

L'autre groupe étoit encore plus mutilé que le précédent : les bras, les jambes, les têtes manquoient entièrement; on y a suppléé par des restaurations modernes. Les deux têtes cependant sont antiques, mais celle du satyre est trop jeune et son air enjoué n'est point en harmonie avec l'action de la figure. Sa bouche est garnie de dents, particularité dont les ouvrages des anciens offrent peu d'exemples. La tête de l'Hermaphrodite est fort belle : son caractère tient de celui de la Niobé, mais elle n'a point, comme celle de l'autre groupe, l'expression d'indignation si convenable au sujet.

Ces deux groupes ont été gravés par *Seiffert* pour l'*Augusteum*.

TABLE PROVISOIRE

DE LA QUATRIÈME LIVRAISON.

PEINTURE.

Nic. del Abbate.

1 ENLÈVEMENT DE PROSERPINE. — *Galerie Stafford, à Londres.*

Albane.

2 SALMACIS ET HERMAPHRODITE. — *Idem.*

Alfani.

3 LA VIERGE, JÉSUS, St. JEAN ET Ste. ANNE. — *Galerie de Florence.*

André del Sarte.

4 LA SAINTE FAMILLE. — *Galerie de Dresde.*

5 LA VIERGE, JÉSUS, St. JEAN, Ste. ANNE ET DEUX ANGES. — *Galerie de Munich.*

Bassan.

6 LA FAMILLE DU BASSAN. — *Galerie de Florence.*

J. Bellin.

7 ENSEVELISSEMENT DU CHRIST. — *Idem.*

Cambiasi.

8 VÉNUS ET ADONIS BLESSÉ. — *Gal. Stafford à Lond.*

Ann. Carrache.

9-10 AUMONE DE St. ROCH. — *Galerie de Dresde.*

11 VISION DE St. FRANÇOIS. — *Galerie Stafford.*

12 DANAÉ. — *Idem.*

13 DIANE ET ACTÉON. — *Gal. de Lucien Bonaparte.*

Corrège.

14 LA VIERGE ET L'ENFANT JÉSUS. — *Gal. Stafford.*

Dietrich.

15 JÉSUS GUÉRIT DES MALADES. — *Gal. L. Bonaparte.*

Giorgion.

16 DÉPOSITION DE CROIX.—*Galerie Lucien Bonaparte.*

Guerchin.

17 CÉPHALE ET PROCRIS. — *Galerie de Dresde.*

Léonard de Vinci.

18 1. LA MADELEINE. 2. LA MODESTIE ET LA VANITÉ. — *Galeri de Lucien Bonaparte.*

J. Mazzuoli.

19 St. GEORGE AUX PIEDS DE L'ENFANT JÉSUS.— *Galerie de Dresde.*

Murillo.

20 LA VIERGE ENTOURÉE D'ANGES. — *Collect. R. d'Espagne.*

21 St. FRANÇOIS ET LE CHRIST. — *Idem.*

Poussin.

22-23 LE MARIAGE. — *Galerie de Stafford.*

24-25 L'ORDRE. — *Idem.*

26-27 L'EUCHARISTIE. — *Idem.*

28 LE MASSACRE DES INNOCENS. — *Galerie de Lucien Bonaparte.*

Schiavone.

29 PILATE LAVE SES MAINS. — *Gal. de Stafford.*

Schidone.

30 LA VIERGE FAIT LIRE L'ENFANT JÉSUS. —

Sebastien del Piombo.

31 RÉSURRECTION DU LAZARE. — *Collection J. J. Angerstein, à Londres.*

Stella.

32 ADORATION DES BERGERS. — *Gal. Luc. Bonaparte.*

Tintoret.

33 JÉSUS PORTÉ AU TOMBEAU. — *Galerie Stafford.*

Titien.

34 BAIN DE DIANE. — *Galerie Stafford.*

SCULPTURE ANTIQUE.

35-36 HERMAPHRODITE LUTTANT AVEC UN FAUNE. — *Galerie de Dresde.*

P7-B267

GETTY CENTER LIBRARY
3 3125 00105 5124